

التفكير الفلسفي في الممارسة والقيم :

مسألة العمل

للاستاذ : محمود البش

مدخل :

ان التساؤل الذي يبدو من المبرر طرحه منذ الوهلة الأولى هو : ما هي مشروعية النظر الفلسفي في العمل ؟ ومبرر الطرح هو أننا تعودنا ألا نرى في العمل سوى نشاطا نظريا محضا واهتماما بقضايا بعيدة كل البعد عن ممارستنا اليومية وحاجياتنا العملية . في حين أن تاريخ الفلسفة الحديثة خاصة منذ كانط ثم هيجل وماركس ، ثم ان التطور الهائل للمجتمع الصناعي قد فرض النظر في العمل بما هو ممارسة انسانية أساسية وبين قيمة هذه الممارسة ليس فقط من حيث الانتاج بما هي أساس لتشكيل كل الممارسات الأخرى من اجتماعية وثقافية وسياسية وهذا ما جعل النظر الفلسفي الحديث ينصب على الاهتمام بالعمل بما هو مشكل لخاصية الوجود الانساني وبما هو دائما اهتمام نقدي يهدف إلى تأصيل الوعي بقيمة هذه الممارسة لتكون دائما تحقيقا لإنسانية الانسان ورقيا بمستوى وجوده في الطبيعة والمجتمع خاصة أمام المشاكل المتزايدة التي يطرحها العمل أمام الإنسان المعاصر .

فما هو مفهوم العمل وما هو موقعه من تحقيق ماهية الإنسان وتنظيم علاقته بالطبيعة والآخرين وإذا كان العمل المحدد الأساسي لإنسانية الإنسان أفلا ينقلب في ظل شروط خاصة إلى سالب ومغرب لها كيما يتجلى هذا الاغتراب وكيف يمكن تجاوزه ؟

وماهي مختلف أبعاد العمل الإجتماعية والسياسية والأخلاقية ؟ وكيف يشكل العمل مسألة اجتماعية تتطلب البحث عن حلول متأكدة حتى يبقى ممارسة إنسانية مبدعة وخلاقة ؟

العمل الإنسان الطبيعية :

لقد اعتبر العمل الإدارة التي تمكن الإنسان من تغيير الطبيعة والتحكم فيها ، لذلك يعرفه كونت (التغيير النافع للمحيط الخارجي من طرف الإنسان) ويعرفه برودون (اقتصادي فرنسي القرن 19) بأنه " الفاعل الإنساني الذكي المسلط على المادة فالعمل هو ما يميز في نظر عالم الاقتصاد عن الحيوانات ، فتعلمنا العمل إنما هو غايتنا على الأرض " .

بالعمل يرتقي الإنسان إلى ما فوق الاحتياجات العضوية أي ما يطلق عليه ما لينوفسكي الحتميات البيولوجية وهذا ما أدى إلى ظهور اجتماعية العمل عبر تقسيمه من جهة وعبر توزيع منتجات العمل ضمن معايير تبادلية وتقسيم العمل الاجتماعي والتبادل سيؤديان إلى لحظة اجتماعية بما تعنيه من ارتباط بالمجتمع وتكرس لمسألة الثقافة ومستلزماتها لذلك يعد ماركس " العمل هو الاسهامة الضرورية في الانتقال من الطبيعة إلى المجتمع " .

بالعمل تزداد سيطرة الإنسان على إطاره الطبيعي الموضوعي وفاعليته الإنتاجية لذلك يعتبر ماركس " أن موضوع العمل هو إذن تحقيق حياة الإنسان النوعية فالإنسان يعيد انشاء ذاته انشاء نشيطا وفعليا وهو يتأمل ذاته في عالم هو من صنعه " .

ان الانفصال النهائي للكائن البشري عن العالم الحيواني يكمن في خطة العمل بما تتضمنه من وعي من جهة ، واجتماعية من جهة أخرى وليس مستبعدا القول بأن وعي الطبيعة أو ما يطلق عليه ماركس " الطبيعة وقد وعت ذاتها " . كان نتاجا لاستحقاقات لخطة العمل البشري بحيث سيعاد انتاج الطبيعة حسب مستلزمات الادراك الواعي وافتراضاته الجديدة ولكي يقع الفصل بين الوعي والطبيعة يتقاطبان عبر لحظة العمل الانساني .

فالعمل وأدواته وطرائقه وتقسيمه ونتاجاته تشكل مجتمعة لحظة الانفصال من الطبيعة إلى الثقافة لأنه هناك امكانية استمرار الطبيعة مستغرقة في الخام والآلي

لو لم تحضر لحظة العمل الإنساني لتنتقلها من الخام إلى المصنوع والواعي والارادي .

إن الطبيعة بفعل العمل وكأنها بلغة ماركس صنع الإنسان وواقعه إذا ما اعتبرنا أن ميزة الإنسان هي الثقافة وإذا ما اعتبرنا أن الثقافة هي أحد تجليات القدرة على الانتقال من الخام إلى المصنوع لذلك يعرف بوكسن الإنسان " انه حيوان صانع " . ان العمل ليس نشاطا عضويا بل هو نشاط انتاجي أيضا بحيث يتجاوز الانسان من خلاله تلبية احتياجاته العضوية المباشرة باتجاه خلق " قيم تبادلية " . وهي نتاجات العمل للإنسان " البضائع والسلع " وهذا ما سي طرح اشكالية جديدة لأننا نسعى إلى تحديد قيمة هذه البضاعة بما هي نتاج للعمل في ضوء مقتضيات تطور المرحلة التجارية إلى نظام راس مالي بما يعينه من دخول عامل النقد كوسيط تبادلي في نتاجات العمل وهو أيضا سي طرح اشكالا يتعلق بحقيقة العامل نفسه وقد اضحى يعامل معاملة البضاعة في حين انه المنتج لكل بضاعة وسي طرح في أذهاننا سؤال وهو كيف تتحدد العملية التبادلية لمنتجات العمل ؟ ان التبادل هو نظام اجتماعي أساسي وعلامة بارزة من علامات الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة وهي قضية مهمة على المستوى الاجتماعي والاقتصادي أساسا . وبالتالي ان قيام عملية التبادل الاقتصادي لمنتجات العمل تتوفر من مستويين مستوى التقسيم الكوني للعمل ومستوى دخول مسألة القيمة كوسائط تبادلية والقيمة هي المقدار أو ما يرمز إليه في تقييم انتاج من الانتاجات في مستواها ليس في ذاتها بل في مستوى السوق الرأسمالية معتبرا أن نظام القيم المنتجة في الاقتصاد الرأسمالي ليست فعلية .

وبالتالي هناك فرق بين القيمة الحقيقية للانتاج وقيمه المتبادلة في اقتصاديات السوق التي تدخل فيها قوانين العرض والطلب والمنافسة والاحتكار من جهة أخرى فماركس يرى أنه من الواجب أن نتخلص مسألة القيمة الحقيقية للتبادل المؤسس على لحظة العمل في نطاق نظام اقتصادي اشتراكي يقول ريكاردو : « نحن

نعترف للأشياء أنها نافعة بذاتها ونراها تستمد قيمة تبادلها من مصدرين : ندرتها وكمية العمل الضرورية لاقتنائها >> .

يرتكز نظام التبادل في الاقتصاد الرأسمالي في تحديد قيمة البضاعة بادخال العوامل التالية وهي : قيمة المواد الأولية والتكنيك الموظف في إعادة انتاجها والأجرة مقابل كمية العمل المبذول والقيمة التنافسية للبضاعة في العرض والطلب لأن السوق الرأسمالي تنافسي ، لهذا يلاحظ ريكاردو ملاحظاته الهامة في موضوع القيمة التقديرية لمنتجات العمل لما يجعلها محددة بالقدرة "حيث وجود سلع تحتكم قيمتها للقدرة . مثل اللوحات الثمينة - التماثيل والكتب إلى آخر ما عدده السيد ريكاردو حيث تظل قيمتها التبادلية لا تننزل منزلة الانتاجات الصناعية لأن الاقتصاد الرأسمالي هو اقتصاد صناعي ورغم الحضور الثاني، للقطاعات الأخرى .

ولكننا نلاحظ أن في تحديد ريكاردو لمسألة القيمة بالاكتهاف بتوظيف عاملين في تحديد القيمة وهما القدرة وكمية العمل متجاوزا عوامل نراها هامة كالتناسب بين العرض والطلب، والتضخم فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن مستودع القيم هي النقد والمعادلات الذهبية بحيث لا يتوفر التوازن الاقتصادي الحقيقي بين الانتاج وبين النقد في ميزان القيم ونتحدث اليوم عن قضايا التضخم بهذا المعنى وهو ما أشار إليه ماركس مع التذكير أن تحديد القيمة ليس مسألة اعتباطية أو تقديرات حكمية خاضعة لقوانين موضوعية للتبادل وهو ما يكشف الصبغة الشبثية للعمل ومنتجاته في اقتصاديات السوق ويشير بامتيان مشكلة القيمة والتوضيح ما دام العمل ومنتجاته قد أصبح خاضعا لقوانين موضوعية خارجة عن إرادة العامل ووعيه .

لقد فضح ريكور الثقافة الرأسمالية التي تحيل كل شيء من المادة إلى الرموز تحيلها إلى بضاعة خاضعة للعرض والطلب والتبادل لا تحترم - العمل - والعامل وهذا ما يساهم في اغتراب الوعي البشري بما انه هو نتاج للخطوة العملية ولعمل >> بول ريكور >> سينقذ الثقافة الرأسمالية .

حيث يقول « أن العمل الانساني لغترب في نظام الأجرة فهو يتجر به باعتباره قوة عمل منفصلة عن الشخص وهو يعامل باعتباره أمرا خاضعا لقوانين السوق » .

فالاغتراب يعني الانفصال عن الذات وعدم القدرة على إدراك الخصائص الجوهرية وهذا الاصطلاح ظهر أول مرة في الكتابات اللاهوتية الوسيطة حيث المغترب هو الضائع بون إله أو هداية . ان لحظة العمل تنتج طاقات بين الذات الفاعلة والطبيعة لكن هذا التقاطع الموضوعي في لحظته البدائية كان تأليفا يعني ذلك ان الإنسان يواجه الطبيعة في قوانينها الموضوعية ويحولها من الخام إلى المصنوع بعائدات إلى ذاته . هو ، العيني والشخصي أي لم يكن هناك اغتراب بين العمل والعامل والانتاج لأن وسائل الانتاج كانت ملكية وهو ما يؤدي لأن يصنع للعمل قيمة هو من ابداعه هو فهو ما لم يعد ممكنا مع ظهور الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، فالعامل لم يعد يعمل متركزا حول ذاته بل متركزا حول النظام للعرض والطلب الذي لا يسيء فقط منتجات العمل بل وأيضا قوة العمل بحيث يؤدي ذلك إلى تشييء العمل والعامل والانتاج .

فالعامل لم يعد يعمل لذاته بل لرب العمل ولم يعد انتاجه لذاته بل انتاجا مقابل أجرة .
لقد عرف ماركس الاغتراب بما يلي :

« إن العمل المغترب هو ذلك العمل الذي يسلب من خلاله الإنسان وهو توضحية بالذات وإهانة لها وأخيرا فإن العامل يشعر بالطابع الخارجي للعمل نتيجة لكونه ليس الملك الخاص ، بل ملك لغيره ونتيجة إلى أن أثناء العمل لا يكون ملك لنفسه بل ملك لغيره » .

– ولعل روجي قارودي يعطي مدلولات وبواعي لهذا الاغتراب :

اغتراب العامل مع ظهور الملكية الفردية .

اغتراب عملية العمل حيث افرقتا على تقنيات وتوزيع ليس من وعيه وإرادته .

اغتراب الانتاج نتيجة للتوزيع الطبقي ومركز الثروة في يد أرباب العمل .

ان الفصل والفوارق التي تقيمها الملكية الخاصة لوسائل الانتاج بين العامل وإبداعه بحيث يتشيء العامل وتتشيأ انتاجاته بما يؤدي إلى أشكال اضطهاد حيث

يقول ماركس " ما هو إنساني يصبح حيوانيا وما هو حيواني يصبح إنسانيا " .
إن اغتراب الحياة الإنسانية ككل نتيجة لتمرکز رأسمال الصناعي والمنافسة ونظام
العرض والطلب تجعل التاريخ البشري الحديث مغترب في اقتصاديات السوق
ومقتضياته الاجتماعية فيطغى الإنسان الاقتصادي على الإنسان في أبعاده المختلفة
فالإنسان ليس عنصرا منتجا فقط بل جامع أيضا للعديد من الأبعاد .
إن الاقتصادية المشيئة للإنسان خصوصها في المجتمعات الصناعية والتي هي
وجدت لتحريره من عبودية ومن قساوة الطبيعة وليست لاستعباده وتكيله وجعله
آلة تجتر فتاتسي بنفس الانتاج والخالية من روح التجديد والخلق .
فهو صنعة علاقات الانتاج وإن كان اسهم تاريخيا في انتقال الإنسان من بدائيته
ومن وحشيته إلى مدنيته المتحضرة إلا أنه حمل في نفس الوقت مشروع اضطهاد
الإنسان الحضاري وخصوصا في المرحلة الرأسمالية الصناعية فما كان إنسانيا
للحرية أصبح وسيلة للإضطهاد بحيث تصبح الموضوعة والتبادل لا وسائل لتحقيق
انسانية الإنسان بل غايات في ذاتها للاستحواذ على إنسانية وسلب شخصيته .
إن دور المثقف المخلص للإنسانية بجوهرها التاريخي والاجتماعي هو فضح ثقافة
الاغتراب وفضح أليتها البضائية التشيئية ، فضح عقلية الاستهلاك والترويج ،
فضح التبادل بين قيم الإنسان وقيم السلع ، لإعادة الاعتبار للترابط بين اليد والفكر ،
وإعادة رابط الانتاج بالإنسان ليبقى الإنسان إنسانا لا سلعة تباع وتشترى وتعبث
بها أيدي المالكين لوسائل الانتاج . لذلك ما دشنه ماركس وما بيّنه ريكور وما يقف
عليه فوكو وماركيز والتوماس غير بعيدين عن هذا المعنى والغاية .

بالمحبة تثمر الرسالة التربوية

بقلم الحاج : عبد المجيد بن عمر

في شهر ديسمبر 1993 أرسلت وزارة التربية القومية إلى المعاهد الثانوية والمدارس الابتدائية مناشير (1) تحت فيها رجال التربية على تدارك الوضع الأخلاقي الذي عليه الوسط التربوي بصفة عامة .

ولقد كانت تلك المناشير بمثابة صيحة فزع أطلقتها الوزارة لإنقاذ قطاع التعليم من التبدل والانحلال ، وكانت التعليمات واضحة في توجيهاتها لطرق وأساليب العلاج التي تستند إلى القانون المدرسي . وتجاوبا مع ما دعت إليه الوزارة ظهرت لافتات كُتب عليها بالخط الغليظ شعارات تدعو الناشئة إلى التحلي بالأخلاق الحميدة وإلى احترام الذين تشغلهم الأسرة التربوية وإعطاء قبعة المدرسة وإرجاع الاعتبار إليها . وإزدانت نواصي المدارس بأجمل عبارات مختارة لم تكن تفرقها إلا في بطون الكتب ، ولقيمتها الأخلاقية نتمنى أن يطبقها التلاميذ والمدرسون وأن تتواصل هذه الحملة من غير انقطاع حتى تتوطد دعائم السلوك الحضاري لدى الناشئة .

إن ما تقدم ذكره أثبت لكل متتبع للواقع التربوي أن هذا القطاع أصابه تصدع وتفكك في السنوات السالفة إلى أن جاء عهد التحول المبارك فغير ما ورثه من تركة مليئة بالمشاكل المزمنة والمتراكمة بعضها فوق بعض ، وأخطرها توتر العلاقة بين المربي والمتعلم والإدارة تلك الأطراف الثلاثة التي تحسبها جميعا ولكنها شئنا نتيجة نفور وجفوة قطعنا الصلة بين الجميع وعسرتنا بالتالي تحقيق أهداف العملية التربوية في بعدها التعليمي والتربوي ، وإذا أردنا البحث عن أسباب تردي تلك العلاقة وجب نبش ظروف كثيرة معقدة ومتظافرة في مستوياتها الاجتماعية

والاقتصادية والنفسية لابد لها من حل . والحل يكمن حسب رأيي في مستويين
إثنين :

المستوى الأول : متصل بالشروط المادية للعملية التربوية .

والمستوى الثاني : يتعلق بالمربي خاصة .

الشروط المادية ونعني بها تطوير المناهج التربوية وتوضيح أهداف المؤسسات
التعليمية والحد من عوائق العمل التربوي كالاكتظاظ في القاعات وتوفير كل
الوسائل التعليمية الضرورية .

أما ما يتعلق بالمربي الذي نتوقف على جهوده وإخلاصه نجاح المسيرة التربوية
فإنه يجب تكوينه بيداغوجيا وفنياً ونفسانياً ليؤدي رسالته عن دراية ومعرفة كي
يحالفه التوفيق : ولكن لنعلم جيداً أن المعلم ليس هو وحده المسؤول عن تحقيق
أهداف التربية بل يشترك معه فيها المجتمع والأسرة أي (البيئات الثلاث) إلا أن
المعلم هو الشخص المؤهل لعلاج نفسية الأطفال بغرس الأخلاق والمثل العليا في
نفوسهم ، وهو في عمله شبيه بصانع الآلات الخشبية الذي يقوم اعوجاج حطبهما
فيسيره ألواحاً مستقيمة يصنع منها ما يشاء ، أو كحدّاد يلين الحديد ويصنع منه
ما يريد من الآلات ، والمعلم يشبههما في تقويمه لاعوجاج نفسيات الأطفال مادامت
غضّة وقد يعسر علاجها إذا قوي عودها بتقدمها في السن .

قال الشاعر :

إِنَّ الْفُصُونَ إِذَا قَوْمَتْهَا اغْتَدَلَتْ * * وَلَا يَلِينُ إِذَا قَوْمَتْهُ الْحَطَبُ
وإذا حرص المربي على تحقيق نجاحه في مهمته فعليه أن يُعطي المثل الحسن
لأطفاله ليقبلوه في سلوكه ومظهره . وإذا كان المربي لا قدر الله لا يعطي أهمية
لحسن السلوك ويفعل ما يشاء من الأعمال التي يرفضها المجتمع فإنه يخيب في
مهمته ويسئ إلى الرسالة التربوية .

قال شوقي :

وإذا المعلمُ ساءَ لَحْظَ بَصِيرَةٍ * * جَاءَتْ عَلَى يَدَيْهِ الْبَصَانِرُ حَوْلًا

وهذا البيت يذكرني بحكمة قالها سقراط وتنطبق على ما نحن بصدد الحديث عنه ، فقد تكون إساسة المربي إلى تلميذه في معاملته له بالشدة أو في تجاهل مشاعره ، والأهم في حياة الطفل هو أن يحس بدفء عاطفة معلمه نحوه لأنه يعتبره مثله الأعلى فيتأثر به ويقتدي به في السلوك والمظهر .

قال سقراط مجيباً عن سؤال وجه له : لماذا فرّ تلميذك من حلقة درسك ؟ فقال :
« ما عسى أن أعلمه وهو لا يجنّني ؟ »

إن مهمة التربية في حقيقتها رسالة مقدسة وهي لا تثمر إلا إذا بنيت على المحبة وقد أقر علماء النفس وعلماء الاجتماع بضرورة وجود المحبة في القلوب حتى يمكن تحقيق المطالب العالية وهذا ما ترمز إليه حكمة سقراط الأنفة الذكر ، وتؤديها وقائع وقصص من صميم الحياة الواقعية أستشهد بها العلماء منها .
المثال الأول : في أحد أعداد المكتبة النفسية التي تصدر في القاهرة « الناشر المصري » (2) وردت هذه القصة الواقعية عن تأثير المحبة على مشاعر الإنسان ، فقالت « أن جندياً بريطانياً تلقى وظهرت براعته في إسقاط طائرات الأعداء التي تأتي إلى لندرة لتقبل عليها فكان يسقطها بمدفعه الواحدة بعد الأخرى (3) ولما تقهر العدو وانتقلت الحرب إلى بوغان الدردانيل رأت القيادة أنه من المفيد الاستعانة بهذا الجندي البارح في الرماية ، ولما استقر هناك وأخذ موقعه وجاء دوره ليواجه الطائرات المحلقة فقد الرؤية تماماً ، فوقع عرضه على أخصائيين في أمراض العيون ففحصوه وأكثروا على سلامة بصره ونصحوا بعرضه على طبيب نفساني فاكشف أن الجندي مقيم بحب الملكة إليزابيت ، ويرى أنه بنقلته إلى واجهة أخرى تركها عرضة للطائرات المعادية ، فافهمه الطبيب إن الملكة تصبح في مأمن أكثر إذا وقعت محاربة العدو في موطنه وأن الطائرات تنطلق من بوغان الدردانيل فإذا تم إسقاطها من مواقع انطلاقها تتم حماية بريطانيا والملكة ، واقتنع الجندي بذلك واسترجع إمكاناته البصرية واستعاد قدراته على التصويب في الرماية .
المثال الثاني : نفس المصدر السابق « أن أحد تلامذة معهد ثانوي ارتكب

جرما فظيعا حينما أخذ لفافة من الورق وأشعلها تحت سرير تلميذ مجاور له في قاعة المبيت قصد تخويله وإزعاجه فاشتعلت النار وأتت على كامل قاعة المبيت فاحتقرت الحشايا والأغذية وسلم الأطفال من الاحتراق لإسراعهم بالفرار من القاعة ، وكان الجميع ينعتون ذلك الطفل بوصاف جعلته ينقم عليهم منها تسميته (بالشقي) وشعر المسكين بنقمة كل المسؤولين والتلاميذ عليه ولم يجد من يرحمه أو يعطف عليه ، إلا مدير المعهد فإنه أحاطه بعناية خاصة ، وأمام الجميع احتفظه بين ذراعيه وضمه إلى صدره ورَبَّتْ على كتفه وقال له يا ولدي لا تعدُ إلى ارتكاب خطأ آخر وكُنْ عند حسن ظني ، وبقي في ذاكرة الطفل هذا الموقف وعندما كبر وتخرَّج من المعهد الأعلى للفنون الجميلة كانت باكورة عمله الفني رسم صورة ذلك المدير الكريم وهو يجلسه على ركبته ويلطفه وأبرزها في أجمل مظهر وقدمها له عربون ودَّ واعتراف بالجميل .

المثال الثالث : تجربة شخصية : >> كنت أدرِّس في التعليم الابتدائي وفي القسم تلميذ مجتهد وفي كل امتحان يحرِّز على معدل يفوق به على بقية رفقائه في الدراسة وكان يجلس في المقعد الأول ولكنه لطول قامته حجب عني رؤية التلميذ الذي يجلس وراءه ، فرأيت من المفيد أن أنقله إلى مقعد شاغر في آخر الصف ولم أقرأ حساباً لما عساه أن يترتب عن هذا التحول من تأثير سيئ على نفسيته . ذلك أن تلميذي فقد الابتسامة التي اعتدت أن أراها تملأ حياه كلمات وجهته إليه سؤالا ، وقلَّتْ مشاركته في الدرس ثم صار يتغيَّب كل مرة بدون عذر : وتعجَّب لحاله وعقدت العزم على التعرف على أمره ثم أنخَلُ في طور علاج مشكلته ، وسألته ماذا أصابك يا بني فأجابني بتأثر لقد كنت أجلس في المقدمه فصرت في المؤخرة ، وإن ذاك أدركت أنني ارتكبت غلطة حينما أمرته بالانتقال قبل أن أشرح له الأسباب الداعية لذلك .

وأفهمت تلميذي إن العبرة ليست بالجلوس في المقعد الأول وإنما هو بالاجتهاد وحسن السلوك ، وإن سلوكه مرضي واجتهاده ثابت ،

وأنا أحبه لاجتهاده وحسن سلوكه ، وفي الحصّة الموالية للدّرس ألقيت على التّلاميذ الأسئلة التالية : من هو الأوّل في المرتبة أجابوا (علي) .

من هو المجتهد الذي يشكره المعلّم دائما قالوا ... (علي)

وتهلّل وجهه وظهرت عليه ملامح الفرح ، وإرجاع الاعتبار إليه صرت أكلّفه ببعض المهام الصّغيرة في القسم كتوزيع الكراسات وكتابة بعض الجمل الّتي أمليها عليه ومسح السّبورة إلى آخره وبهذه الطّريقة شعّر تلميذي بوجوده وكيانه فعاد إلى ما كان عليه من اجتهاد ومواظبة على دروسه وإلحاح منه في المشاركة فيها بنشاط وحيويّة .

أليس هذا أفضل من أن نعالج مشاكل تلامذتنا بالشّدّة والقسوة حتّى ننفرهم من المدرسة ونخلق في قلوبهم الكره إذ أنّ مثل هذه المعاملة تترك أثرها الرّديّ في نفوسهم ويكبرون ومعهم عقد نفسية تضعف شخصيتهم وتحدّ من نشاطهم .

وقد قال علماء التّربية أنّ المعلّم الفاشل هو الذي يكثر من استعمال العصا ويقسو على تلامذته ، والمعلّم النّاجح هو الّذي ينبذ الشّدّة والعنف ويعالج نفسيات تلامذته بحكمة وتؤدّه ويتوخّى طرقا تربويّة مستمدة من علم النفس ، ومعلّم كهذا هو الّذي عناءه شوقي بقوله :

قِفْ للمعلّم ووقّه التّبجّيلاً * كاد المعلّم أن يكون رسولا .
وخلاصة القول : إنّ المدرسة لا يكتبُ لها النّجاح في تخريج الأجيال الصّالحة الّتي ستأخذ المشعل وتواصل بناء سرح الأمة إلّا إذا ساعدتها ووقفت إلى جانبها البيئتان الأولى والثالثة .

* الهامش :

1) المناشير التي أصدرتها وزارة التّربية القوميّة لتدارك الوضع التّربوي ومعالجته ببديل عنه وهو ما يدعى بالسّكوك الحضاري وعددها أربعة مناشير :

- المنشور الصّادر في 31 ديسمبر 1993

- المنشور الصّادر صباح يوم 17 جانفي 1994

- المنشور الصادر مساء يوم 17 جانفي 1994

- المنشور الصادر يوم 20 جانفي 1994

- التذكير بالمنشور الخاص بتنظيم الدروس الخصوصية الصادر في 1 ديسمبر 1988 تحت عدد 101 ، وكذلك الأمر عدد 679 لسنة 1988 المؤرخ في 25 مارس 1988 المتعلق بضبط شروط تنظيم دروس التدارك والدعم والدروس الخصوصية .

(2) المكتبة النفسية أصدرت الكتب الآتية : 1 - قوة الإرادة 2 - عقدة النقص 3 - الشخصية 4 - الخوف 5 - الإيحاء الذاتي 6 - الخجل 7 - الأعصاب المرفقة 8 - النوم . وهي كتب لعلماء النفس من بريطانيا وأمريكا وترجمها دكاترة وأساتذة من مصر من ذوي الاختصاص في علم النفس .

(3) الحرب المتحدث عنها هي الحرب العالمية الأولى .



عقلانية العلوم الإنسانية علم الاجتماع نموذجا

بقلم الأستاذ : محمد بالراشد

تعتبر العلوم الإنسانية وليدة عصر النهضة ، عصر الصناعة ، وسيطرة الإنسان على الطبيعة ... عصر العقلنة والتفسير الموضوعي ، فلقد أضفى العقل أداة المعرفة ووسيلة الكشف عن قوانين الظواهر الإنسانية بعد أن تمكن من إزاحة الحجاب عن الظواهر الطبيعية وجعل لها قوانين . ولقد كان على العلوم الإنسانية أن تثبت ذاتها وإستقلاليتها عن الفلسفة أولا باعتبارها أم العلوم وعن العلوم الصحيحة وكذلك عن بعضها البعض بين ثبات الذات الجماعية ونحت كيان كل علم إنساني يمكن النظر إلى علم الاجتماع .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

1 - علم الاجتماع والعلوم الصحيحة (كونت) .

أطلق كونت على علم الاجتماع اسم الفيزياء الاجتماعية مقتديا بذلك بالفيزياء . فإذا كانت هذه الأخيرة تطمح إلى كشف وبناء قوانين الطبيعة فإن علم الاجتماع يرمي إلى تبين القوانين التي يخضع إليها المجتمع الانساني إما في جانبه الستاتيكي أو في جانبه الديناميكي ، أي من حيث هو منظومة علاقات قادرة وثابتة أو من حيث هو منظومة متطورة .

لقد كان كونت شديد الحرص على بعث علوم للإنسان على أسس وضعيية كسائر العلوم الطبيعية والرياضية ، غاية كونت هي الكشف عن القوانين التي هي العلاقات القارة بين الظواهر حيث يعرف مونتسكيو القانون بأنه : " العلاقة الثابتة بين ظاهرتين ولكن القانون كذلك هو آخر خطوات المنهج التجريبي . والعلوم

الوضعية عند كونت تقوم على الاختصاص . وانطلاقا من تاريخ الفكر البشري وأطوار النمو الفردي يضع كونت قانون المراحل الثلاث وهي المرحلة اللاهوتية ، الميتافيزيقية وأخيرا المرحلة الوضعية .

المراحل	اللاهوتية	الميتافيزيقية	الوضعية
الموضوع	البحث عن الجوهر	البحث عن العلة	البحث عن العلاقة
أساس النظام الطبيعي	قوة غيبية مفارقة	قوى طبيعية كامنة في الأشياء	حتمية طبيعية
طريقة التفكير	خيالية	تأملية مجردة	تجريبية ملموسة

إن مشروع كونت شديد التأثير بالعلوم الصحيحة . وهذا الطموح لأن تكون العلوم الإنسانية في نفس القيمة مع العلوم الطبيعية برز في أوجه مختلفة لدى مفكرين آخرين فمقاربة ليفي ستروس الهادفة إلى الكشف عن البنى الخفية سعت إلى أداء ذات الدور الذي تقوم به الفيزياء الذرية في العلوم الصحيحة ، حيث يتجه الاهتمام إلى المنظومة لا إلى الوحدات . بمعنى أن الوحدات في حد ذاتها لا تكتسب معنى وهي منفردة بل تكتسب معنى من خلال ارتباطها بالسياق الكلي ، بنسق شامل . لقد أعطى هذا التوجه الأولوية للكل على حساب الوحدات أو الأجزاء .

2 الموضوعية : فصل الذات عن الموضوع والقطيعة مع الحس السائد

إن ما يميز العلوم الإنسانية هو أنها « تتجه إلى الإنسان من حيث هو كائن يحيا ينطق وينتج » (1) بمعنى أن الذات العارفة هي موضوع المعرفة وإذا كان المجتمع الإنساني « صنعه الإنسان ... فإن الإنسان يمكن أن يفهمه » (2) عندئذ

سيقع النظر إلى الإنسان على أنه خاضع لقوانين يمكن تعقلها مثلما هو الحال في الطبيعة فقوانين المجتمع لابد أن تصدر عن احتياجات وتطلعات الفاعلين الاجتماعيين ، وهذا التداخل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة يطرح تساؤلا كبيرا حول مدى إمكانية دراسة الوقائع الاجتماعية دراسة موضوعية . لكن مهمة أوغست كونت باعتباره أب السوسيولوجيا لم تكن سهلة ذلك أن علم الاجتماع ومن خلاله العلوم الإنسانية « لم ترث حقلا معيناً مرسوم المعالم ومن الممكن أن يكون قد طرق في خطوطه الكبرى إنما بقي بوراً يترتب عليها تطويره إستناداً إلى مفاهيم علمية ومنهجيات وضعية » (3) .

لقد كانت غاية كونت ومن ورثه الوضعيين الاقتداء بالعلوم الصحيحة عند دراسة الظاهرة الإنسانية ، فالإنسان صار موضوعاً للمعرفة ، ولا بد أن يدرس بطريقة موضوعية وبالتالي لابد من اعتبار الظاهرة الاجتماعية مستقلة عن الأفراد ، عن رغباتهم ، عن طموحاتهم ، فإرادة الفرد لا تنتج ظاهرة اجتماعية . على هذا الأساس بنى دوركايم توجهه ونادى بضرورة دراسة الظواهر الاجتماعية ككثيئات والشيء L.obget يدرس من الخارج « فالظاهرة الاجتماعية هي كل ضرب من العمل أو السلوك ثابتاً كان أم غير ثابت وقابلاً لأن يمارس على الفرد قسراً خارجياً أو بعبارة أخرى هي ما يكون عاماً على امتداد مجتمع له وجود خاص وتكون مستقلة عن تجلياتها ومظاهرها » (4) . إن الظاهرة الاجتماعية هي موضوع علم الاجتماع كقطاع خاص من العلوم الإنسانية ، وتشمل مختلف أنشطة وسلوكيات الإنسان داخل المجموعة على عكس الظاهرة النفسية التي يكون موضوعها الفرد . ومن خصائصها أنها خارجية ومستقلة عن الأفراد بمعنى أنها سابقة على وجودهم ونابعة من المجتمع . مثلاً القرابة هي علاقة اجتماعية يحدد المجتمع أشكالها وشروطها ويلزم الأفراد بها . وبالتالي فهي إلزامية وقهرية أي تحمل طابع الإكراه ويرجع ذلك إلى خاصيتها الأولى بل إنها ووفق دوركايم تستطيع فرض نفسها على

الفرد أراد ذلك أم رفض ويتبلور هذا الطابع الاكراهي في مفهومسي الضبط والضغط الإجتماعيين اللذين يتمظهران في القانون الجزائي أو في أشكال السخرية والازدراء .

وانطلاقا من هاتين الخاصيتين الأساسيتين للظاهرة الإجتماعية يستخلص دوركايم أن الظاهرة الإجتماعية أشياء لا بالمدلول المادي لكلمة شيء وإنما بوصفها معطى خارجيا مقابلا للفكرة التي تمثل معطى داخليا شعوريا . والنظر إلى الظاهرة الاجتماعية يجب أن تكون كنظرتنا إلى الأجسام المادية أو الفيزيائية ، وهذه الطريقة تؤكد على الفصل بين الذات والموضوع في مجال دراسة الوقائع الإجتماعية . إذ الشيء جسم مادي أو جزء من العالم المادي الذي يميز بحيز من المكان وينوع من الاستقلال الموضوعي وهو يقابل الفكرة . والشيء دلالة ملموسة أو مادية أما الفكرة فهي تصور عقلي ويقابل الشيء الفكرة من زاوية معرفية أي أن معرفة الشيء تكون دائما بالاعتماد على الملاحظة الخارجية . بينما تتحدد معرفتنا بالفكرة بالاعتماد نوع من الاستبطان أو التأمل الداخلي .

إن تشيـء الظاهرة الإجتماعية مجرد قاعدة منهجية لإقرار نوع من التناظر والتماثل المنهجي بين علوم الطبيعة وعلم الاجتماع ذلك أن اعتبار الظاهرة الإجتماعية شيئا إنما هو مجرد إجراء منهجي اقتضته الضرورة لتحقيق معرفة علمية دقيقة بالظواهر الإجتماعية . ولكن تشيـء الظواهر الإجتماعية تشريع لإخضاعها للمنهج العلمي . وهو كذلك إعطاء للحضوة للكل على حساب الأجزاء >> فالوجود الواقعي يسبق حياة الأفراد >> (5) والأفراد ليسوا بصانعي الظواهر الإجتماعية هي >> موجودة قبل أن يوجد الأفراد >> (6) . إن مشروع دوركهايم يرمي إلى موضوعية الاجتماعي حيث توجد بنى اجتماعية عليا ترمي وتعمل على ترسيخ الفعل الفردي في إطار المجتمع ومهمة عالم الاجتماع أن يشيد ويبني موضوعه . فوجهة النظر هي التي تخلق الموضوع مثما يرى كارل بوبر . ومن هذا المنطلق فإنـه لا

مناص من القطيعة مع الحس السائد مع ما عبر عنه بوردو بالسوسيولوجيا العفوية . وهذه القطيعة بدورها تتطلب صرامة منهجية . لقد بني مشروع دوركايم على فصل الذات عن الموضوع ، وتشيء الظواهر الإجتماعية وأسبقية ما هو مجتمعي على ما هو فردي وتجاوز الحس السائد . فصار الكل متعاليا عن الأجزاء وصارت كلمة النظام / النسق أي المجموع المتعالي عن الأفراد ، عن العناصر هي الكلمة الرئيسية . وخاصية النظام أنه جملة علاقات بين عناصر فإذا ما تغير عنصر يحدث تغير في سائر العناصر الأخرى وهو ما يعرف بالتأثير العضوي على النظرية الدوركايمية .

(3) التأثير العضوي في علم الاجتماع :

لقد اتجهت العلوم الإنسانية معثلة في علم الاجتماع إلى الماثلة العضوية وهي نوع المقابلة بين المجتمع والكائن الحي ، لقد بلور هوبرت سبنسر الماثلة بين المجتمع والكائن الحي على النحو التالي « ينظم المجتمع على نفس نسق الفرد أو على غرارهِ تماما » (7) . وهكذا يصبح الإنسان كائنًا لوظائف محددة « فعلى صفحة إسقاط Projection البيولوجيا يبدو الإنسان كائنًا ذا وظائف يتلقى مثيرات فيزيولوجية إنما اجتماعية أيضا وما بين إنسانية وثقافية مستجيبا لها متكيفا معها ، متطورا ، خاضعا لمقتضيات البيئة متأقلمًا مع التغيرات التي تفرضها ساعيا إلى الاختلالات عاملا بموجب نظم ، خاضعا باختصار لظروف معيشية وقادرا على استنباط ضوابط تصحيحية وسطية تمكنه من ممارسة وظائفه » (8) .

صار الإنسان داخل المجتمع كائنًا له وظائف ، يعمل وفق ما حدده له النظام من وظائف وهنا تبرز فكرة الدور ، وأداء الدور ، وهي ماثلة بين الحياة الاجتماعية والمسرح ، فالنور هو ما ينتظره الكل من الجزء بعد أن مكّنه من مكانة ، منصب . لكن سبنسر في ماثلته هذه لم يكن يقصد وجود تطابق كامل بين الجسم والمجتمع ، بل حدد الفوارق الفاصلة بينهما فأشار أولا إلى الحرية وتشتت أعضاء المجتمع

مقابل تماسك أعضاء الكائن الحي . ثانيا ، الوعي والشعور يتركز في جزء صغير من كل الكائن الحي مقابل انتشاره في الأعضاء ، الأفراد في المجتمع ويمكن الفرق الثالث في أن أعضاء الكائن الحي موجودة لتحقيق الفائدة للكل بينما يوجد المجتمع لتحقيق الفائدة لأعضائه الفرديين ومثل هذه الفروق التي أبرزها سبنسر تظهر لنا نزعة سبنسر الفردية . ولكن هذه النزعة التي قد نجد تأثيرا لها عند الفردوية المنهجية (سنعود إلى تحليله) أنتجت تيارا عرف بالوظيفية وهذا التيار قام على مبدأ الوظيفة والتكامل الوظيفي .

4 (التيار الوظيفي وسيطرة المفاهيم الشمولية :

سيطر التيار الوظيفي على علم الاجتماع حوالي ثلث قرن وفكرته المحورية : المجتمع نسق أي كل تندمج في إطاره لوحدات / الفروع وترتبط فيما بينها وظيفيا أما المفاهيم المركزية لهذا التيار فهي الاندماج ، التكامل ، التوازن الاجتماعي أما المجتمع فهو نسق أي وحدة كلية ، كل عنصر ضمنها يؤدي دورا أو وظيفة يحافظ من خلالها على توازن الكل واستمراره . فصار الجزء محددا بالأسهام الذي يقدمه للكل ومما يجدر الإشارة إليه أن هذا التيار تبلور لدى الانتروبولوجيين مثل كالينوفسكي وبراون ومن هذا التيار ظهر تيار ثان هو الوظيفة البنائية متمثلا في رؤى وأفكار بارسونز الذي يرى المجتمع نسقا يتم تحليله تصاعديا : من النسق البسيط إلى النسق المعقد وميزة هذا المفكر الرئيسية قيامه بقراءة تاريخ الفكر الاجتماعي برؤية جديدة أساسها التلاقي بين نظريات علم الاجتماع لذلك نجد في نسقه عناصر استلهمها من دوركايم ، فيبر ، باريتو ، فرويد ، سبنسر ومالينوفسكي ... وهذا التيار بالرغم من ثرائه فإنه يؤخذ على إهماله الصراع الاجتماعي واعتباره مجرد حالات مرضية وهو الانتقاد الذي توجه إليه المقاربة الماركسية ولكن مع ذلك يظل هذا التيار الوظيفي رمزا لسيطرة المفاهيم الشمولية وخاصة منها النسق ، توازنه ، اندماجه تلاحمه . الفرد ليس إلاقائما بوظيفة ، لقد طغت المماثلة بين المجتمعات

الإنسانية والكائنات البشرية ، داخل كل بناء جماعي أو نظام إجتماعي ثمة مجموعة أجزاء تتحد وفقا لأدوارها وهي أنوار رسمها الكل . وعموما لقد طغى على هذا التوجه فكرة التوازن والاستقرار ومفاهيم شمولية ، كالكل ، النظام ، البناء .

(5) الرؤية الماركسية والتوحيد بين المفاهيم الشمولية والصراع :

بخلاف الوظيفة ، لم تول الماركسية اهتماما كبيرا لفكرة التوازن بل رأت في الوظيفة إطارا لتنظيم النظام الاجتماعي الرأسمالي . بل إن الصرامة المنهجية التي اتبعت من دوركايم ذات بعد ايديولوجي تبريري للواقع السائد . معنى ذلك أن التفكير الاجتماعي والدراسة العلمية للواقعة الاجتماعية لم تكن مقصودة بذاتها ذلك أن محاولة معاشلة الطرائق الاجتماعية بالمناهج الطبيعية لم يكن يهدف من ورائها إلى فهم الظاهرة الاجتماعية وتفكيك أبعادها قصد تغييرها بل كان ينخرط في إطار موقف ثقافي أعم ويسم مجمل الدراسات الاجتماعية في الغرب من أجل إصلاح آليات المجتمع لا تغييره ولذلك بقي هذا يراوح في إطار المجادلة المنهجية مع بعض العلوم كالفيزياء والبيولوجيا... وإذا ما وضعت هذه المسألة في إطار نوعي— ممارسة العمل العلمي ضمن المؤسسات الخاصة الساعة إلى جني الأرباح المادية والتطور الإقتصادي والتقني .

على هذا الأساس رأت الماركسية في المجتمع نسقا منقسما على ذاته بين طبقتين البروليتاريا (العمال) والبورجوازية (أصحاب رؤوس الأموال) لقد أعطى هذا التوجه الفكري الخطوة لمقولة الطبقة العمالية التي ستعيد إنتاج المجتمع . الفاعل الاجتماعي بالنسبة للماركسية منقسم على ذاته بين فاعلين يختلف استراتيجيته كل منهما . المجتمع يخضع للمنطق الطبقي والدور الرئيسي هو للفاعل الجماعي أي « الطبقة » وبالتالي ليس الفرد إلا عضوا منصهرا في طبقة ، أهدافه مندرجة ضمنها .

اختلفت المقاربة الماركسية مع التوجه الوظيفي في علم الاجتماع في الموقف من

الصراع ، فالتغيير الإجتماعي هو وليد الصراع ، فهو تغير عنيف أما الوظيفية
فترى الصراع حالة مرضية ، هو استثناء وليس قاعدة ولكن في مقابل ذلك اتفق
التوجهان على إعطاء المكانة للمفاهيم الشمولية مثل الطبقة ، المجتمع ، الكل . الفرد
في كلا التوجهين الفردي مهمشا .

(6) الفردية المنهجية :

لقد تميزت الرؤى السوسيولوجية السابقة بنظرتها للظاهرة الاجتماعية في سياق
كلي ، في النسق العام ، ولم تعط الوحدات أو الأفراد مكانة هامة ، وهذه الرؤى
جاءت منسجمة مع توجهات الحداثة التي أفرزت مفاهيم مثل المجتمع ، الدولة الطبقة
، الأمة ... والفرد صار مندما ، ومنصهرا في النسق فأصبح بدون ذات فلم يعد
مبدعا . الحداثة ألغت الكل أي المجتمع وأقصت الفرد . إن المقاربات السوسيولوجية
مثل مقاربة دوركايم ، كونت ، ماركس ، ... اعتنت بما هو عام ومتعالي عن الفرد
وهكذا ستكون الفردية المنهجية كردة فعل عن سائر الرؤى الأخرى و« اقترحت
كمبدأ أولي أن تتخذ التحليلات الاجتماعية الفرد L'individu كموضوع ملاحظة
أول ، كوحدة مرجعية وأن تستخلص بالاستناد إلى هذا المبدأ الأولي كل التناقض
الإجتماعية » (9) يتجه هذا التيار الذي يتزعمه عالم الاجتماع الفرنسي ريمون
بودون إلى الفرد كوحدة ملاحظة لديه هي الفاعل الإجتماعي هي الإنسان الفرد له
أهداف وله غايات . لكن قد لا يستطيع تحقيق تلك الغايات ، لأن بين الفاعل والفعل
هناك شيء يمكن تسميته بالإطار الإجتماعي لفعل أي الإطار الذي يتم ضمنه الفعل
. وقد تكون النتيجة غير متوقعة ومغايرة لنوايا الفاعل . وهكذا اتجه هذا التيار إلى
دراسة الحياة اليومية للفاعلين وهي مجال الحظ وعدم الحظ والصدفة حسب عالم
الإجتماع الفرنسي هنري لوفيفر (10) فيصبح علم الاجتماع دراسة غير متوقع
وريمون بودون ينطلق في هذا من تصنيف باريتو للفعل الإجتماعي إلى صنفين هذا
الفعل الإجتماعي المنطقي وغير المنطقي . عندئذ يمكن القول أن الفردية المنهجية

أعادت الاعتبار إلى ما همشته الرؤى الشمولية ، فموضوع البحث ووحدة الملاحظة والتحليل هو الفرد أما المجال فهو الحياة اليومية أي الحس السائد والذي ينسج دوركاييم توجهه على القطيعة معه .

خاتمة :

أتجهت الأبحاث السوسيولوجية الأولى إلى التأكيد على الموضوعية اعتقاداً منها بضرورة ، استقلالية علم الاجتماع ، الاستقلالية تتجلى في موضوع محدد ومنهج يتناول وفقاً له ذلك الموضوع . غير أن تطور علم الاجتماع واستقلالية مرتبطين بما تعرفه المجتمعات وخاصة منها الغربية من تطورات ، وهي تطورات تحدث تبدلاً في طبيعة الموضوع والمنهج . إن الجهد البشري تراكمي والأبحاث السوسيولوجية ذاتها تراكمية وما تعدد التوجهات مثل الوظيفية ، البنائية ، الفردية المنهجية ، الماركسية إلا مؤشرات لتراء المجتمع الإنساني على الاجتماع لهذه التحولات المجتمعية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الإحالات :

- (1) فوكو (ميشال) الكلمات والأشياء ص 288
- (2) قلنصو (صلاح) الموضوعية في العلوم الإنسانية ص 41 دار التنوير للطباعة والنشر ط 2 1984
- (3) الكلمات والأشياء ص 283 ، مركز الانماء القومي ، ترجمة جماعية : 1990
- (4) دوركاييم ورد في الموضوعية الإنسانية ص 16
- (5) تيمنا تشيف (نيكولا) نظرية علم الاجتماع ص 184 ترجمة جماعية ، دار المعارف مصر ط 4 1977 .
- (6) عبد المعطي (عبد الباسط) اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ص 115 سلسلة عالم المعرفة عدد 44 .
- (7) تيمنا تشيف : نظرية علم الاجتماع ص 70 .
- (8) فوكو : الكلمات والأشياء ص 293 .
- (9) أنصا (بيار) العلوم الاجتماعية المعاصرة ص 75 ، المركز الثقافي العربي ترجمة نخلة فريطر ط 1 1992 .
- (10) هنري لوفايير 1970 Du rural a l'urbain

قراءة في مسرحية " السد "

الإنسان بين طوق الأرض والتوق إلى السماء

الأستاذ : الحبيب الدريدي

إن مسيرة غيلان في " السد " هي مسيرة الإنسان يوجد فوق الأرض الصلبد الموت ويعاشر الوانين الواهنيين ولا يسمع إلا للمتحدثين بالغيوب والهواتف فيبعث فيهم نبياً للفعل والإرادة وينتصب بينهم معلماً للخلق والبناء ، يتوق إلى رفعهم عند سماء المنشئين الخالقين وينشد الارتقاء بهم إلى علو المريرين الفاعلين ، ويدل أن تلين أرواحهم وتخف أجسادهم فيسهل عليه رفعهم تنشد الأرواح والأجساد إلى الصخر لا حياة فيه وتذعن إلى الدعة لا جد فيها وتسكن إلى الجين لا جهد فيه ، وإذا التوق إلى السماء وإرادة الخلق والبناء والرغبة في الفعل والتشديد تطوق كلها بالحديد والعراقيل التي تشد إلى الصخر والقحط واليبس ، فينشأ عندها الصراع وينبعث الجهد المتجدد للتخلص من عقال الأرض وقيودها وللانطلاق في المجالات العليا البعيدة .

1 - أطواق الأرض :

1 - طوق الآلهة :

لقد مثلت الآلهة في مسرحية " السد " أهم الأطواق التي تشد الإنسان إلى الأرض وتحول دونه والارتقاء إلى مراقي الخلق والفعل ، ذلك أن فعل الإنسان ساعة هيمنة الآلهة على العقول وامتداد سلطانها في النفوس لا يتجاوز مجرد الدعاء والابتهاال ، فتراجع طاقة الخلق وتتوارى خلف حجب الأدعية وتخفتي حركة الجد والجهد وراء الطقوس وأشكال التقرب ، وهو ما عبرت عنه ميمونة عندما قالت: >> تنقض الأعباء ظهور العباد فتتمد الأعناق وترتفع الأبصار والرؤوس وتكون

ويشتدُّ إعراض الإنسان عن الفعل ويتعاضم تعلُّقه بالأرض والسكون والقرار
عندما تملِي عليه الآلهة أنْ موقعه الحقيقي بين الوهاد والمنخفضات وأنْ فعله الأنسب
هو الدَّعَاءُ والتسبيح فترسُخُ فيه روح الازعان والتَّسليم والسُّكُون وتسلبه شعلة
الاندفاع والتطلُّع إلى المجهول ، ألم يرد في انجيل صاهبَاء قولها : « من فوق
الجبيل / أُشْرِفُ على الوهد / أطلق للبصر / ثم اخرج من الوادي / إلى مهد
القدرْ / 26 » . ثم ألم تقل مرهبة من تحدِّيها وعصيانها مرغبة في طاعتها
وعبادتها : « فلا تُعْرِضْ للرَّبةِ / ولا تغرب الوادُ / فهي صَيِّهودُ / ورعد رعدودُ
/ وفلق جلمودُ / ذات الرواعد الرَّبةِ / فادع ذات الرواعد / وسبح لصاهباء » .
لقد كان من شأن الآلهة في مسرحية السدِّ أن تلقى في روع الإنسان أن
السُّكُون والقرار أنسب إليه من الجدِّ والجهد وأنَّ الخلق والفعل هما ضرب من
العبث والعمل الضائع فعملت على ارساء فكرة الدَّعة والجبن وترسيخها من خلال
التأكيد على أنَّ الأرض صخر لا يقلع وشدة لا لين فيها ، فقد جاء في إنجيل
صاهباء : « وأهويئا على السَّحب بمغول من صخر وقلنا للأرض كوني . فوضع
السحاب أرضا من صخر وشدة ، إني أنا الخالقة الرَّبةِ ثم جاءتنا الملائكة فسجدت
وقالت : الأرض صخر ولا حياة فيها » 74 .

وتشتدُّ وطأة الآلهة على الإنسان عندما يعتقد اعتقادا جازما أنَّها مصدر كلِّ
المصائب التي تحلُّ به ويؤمن إيمانا وثقا أنَّها تقف وراء جميع المصائب التي تواجهه
، فيتحنَّى عن الفعل والخلق اعتقادا أنَّ الآلهة هي التي تفعل له ما تريد وتدبر له ما
يفيد ، ويتراجع عن العمل والإنشاء إيمانا بأنَّ كلَّ عمل يأتيه وكلَّ فعل يصنعه قد
يكون فيه تحدُّ للآلهة أو تجاوز لحدوده البشرية ، ومن هنا يقلع الإنسان عن الجدِّ
والجهد ويخلد إلى التبطل والفراغ ، وهذا ما يفهم من كلام ميمونة عندما خاطبت
غيلان قائلة : « غالبت صاهبَاء تظنُّ أنك الغالب فجمعتُ عليك كلمة رجالك وأوحى
إليهم الشَّعاق والنِّفاق وتركك وحيدا مؤلما حقيرا ، وتركت لك هذا السدَّ منتصفا ،

ب - طوق المادّة :

أخذت المادّة في مسرحيّة السدّ أشكالاً مختلفة وظهرت في صور متعدّدة ، ولكنها في جميع أشكالها وصورها كانت تمثّل بالنسبة إلى الإنسان قيوداً قويّة تشدّه إلى الأرض والقرار وتمنعه الفعل والخلق ، فهي أحياناً الآلة تُفقدُ وتترك الإنسان عاجزاً ضعيفاً وهي أحياناً أخرى الجسدُ يُنْهَكُ فيُقْعَدُ الإنسانُ عن العمل ويحول دونه والخلق وهي تارة الطبيعة تقسو وتتجهّم فتأسي على كلّ ما أنجزه الإنسان من فعل وخلق وهي طورا المعدن يمتنع فيعطل كلّ نشاط ويؤجّل كلّ بناء .

* الآلة :

لما كانت الآلة (الطريقة) أداة رئيسية من أنوات العمل والفعل فإنّ الإنسان محتاج إليها ما دام عاملاً فاعلاً ووجوده متوقّف عليها ما دام يرى وجوده في الخلق والإنشاء ، فالإنسان في السدّ كان قويّاً بفضل الآلة وفاعلاً بمساعدتها ، أمّا ساعة فُقدت فقد جعلت حركته جسوداً وقلبت قدرته عجزاً وحوّلت فعله سكونا ، وقد ذُكرت ميمونة غيلان بذلك عندما قالت له : « ألم تُسرّق جميع الآتِك في الشهر الأوّل » . 90

* الجسد :

إنّ الإنسان يحمل في ذاته أسباب عجزه وضعفه ويحتوي في تكوينه عناصر خذلانه وقعوده ، ذلك أنّه ثنائيّ التكوين ، تمثّل المادّة قسماً رئيسياً من ماهيته ممثلاً في الجسد ، ولما كان الإنسان في جزء منه مادّة فلا غرابة أن نجد هذا الجزء ينحو بالإنسان أحياناً إلى القعود ويضطره إلى السكون ، فيمنعه الحركة والنشاط ويحرمه الخلق والفعل ، ذلك أنّ اعتلال الجسد مُقْعِدٌ عن العمل ظرفياً أمّا فناؤه فمقعد عن الحركة نهائياً ، وقد كان الجسد في مسرحيّة السدّ أحد القيود التي كانت تربط الإنسان إلى القرار والعجز وتحول دونه والارتفاع إلى مراقي الخالقين للمبدعين ، وقد ذُكرت ميمونة غيلان بذلك عندما قالت : « ثمّ ألم تذهب الحُمِيّاتُ

بنصف رجالك في الشهر الثاني >> 90 .

والحمى في السدّ تعطل حركة الخلق والانجاز عندما تصيب الجماعة ، ولكنها تكون أشدّ وطأة عندما تحلّ بالفرد ، خاصة إذا كان هذا الفرد هو نبيّ القوم وشيوخهم ، وكان أصابة الجسد في الذات الكافرة بالعجز والضعف تكون أوضح أثرا منها في النوات الراكنة إلى التسليم والاستكانة ، وقد ذكّرت ميمونة غيلان بذلك أيضا عندما خاطبتها قائلة : >> ثم ألم تصبك منذ شهر حمى هذتك وأقصتكَ عن سدك وتركت رجالك كالعمي أو كالأيتام >> .

* الطبيعة :

إنّ الفعل الإنسانيّ في السدّ رهين آلة الفعل الخارجيّة ووسيلته المصنوعة وهو كذلك رهين آلة الفعل الذاتيّة ووسيلته المخلوقة ، وهو إلى كلّ ذلك مشروط بالظروف المحيطة بالإنسان وخاصة منها ظروف المكان ، ذلك أنّ وجود الإنسان مضبوط دائما بحدود الزمان والمكان والحال ، وقد كان المكان الذي نزل به غيلان مقعدا عن الفعل مرغبا عن العمل فهو >> متحدر جبل أخشاب غليظ حزين نباته كالابر وأرضه ظمأى وقباره كثير وسماؤه صفراء >> ولعلّ هذه الصفات جميعا هي التي أغرت غيلان بالعمل وزيّنت له ما أقدم عليه من خلق ليعيث هذه الأرض بعثا جديدا ويحوّل غلظتها وصلابتها إلى لين ورقق ويقلب ظمأها وعطشها ارتواء وخضرة ويذهب بجديها وقحطها ليحيلها أرضا خصبة معطاء .

ولكنّ الطبيعة كانت تردّه عن عزمه وترجعه عن قصده فتقسو عليه قسوة بالغة وتعتو عتوا كبيرا وإذا بها تهدم ما بنى وتدمر ما شيد وتقصف ما أعلى ، وما هي ميمونة كعادتها بغيلان تذكّره عجزه ووهنه وتعيد عليه ما فعلت الطبيعة بسدّه وعمله وجهده فتقول له : >> ثم ألم ينفجر عليك ماء دقق في الشهر الثالث جرف أعلى سدك وحطم شهرين كاملين من عملك وجهدك >> 91 .

* المعدن :

وللمعدن في السدّ شأن مع غيلان ومع الجهد والخلق ، فقد تواطأ هو الآخر مع

الآلات والأجساد والمياه ليشدّ الإنسان إلى الأرض ويؤجّل عملية البناء وليؤكد أن كلّ مادة مهما تضاعل شأنها هي عائق يصدّ الإنسان عن الارتقاء إلى السّماء وهي حاجز يمنعه من الاتّصاف بصفات الاله ، فكلمّا رام الإنسان فتح باب في السّماء إلّا وجد المادّة تربطه إلى الأرض وتقعده به عن الارتقاء والعلو ، وقد ذكّرت ميمونة غيلان بذلك عندما قالت : « ثمّ ألم تهلك في الشهر الرّابع قافلة الحديد أنشاء طريقها إليكم حملا وحاملا » 91 .

ج - طوق المرأة :

إنّ دارس أدب المسعدي سرعان ما يلاحظ أنّ الرّجل عنده كائن مريد متعالٍ راغب في المطلق كما هو الشأن بالنسبة إلى أبي هريرة أو تائق إلى الخلق أو ساع إلى الخلود كما هو الشأن بالنسبة إلى مدين في مولد النسيان . وبخلافه المرأة فهي كائن ميّال إلى القرار والسكون محبّ للدّعة والرّضا لا يحبّ المغامرة والاقدام ويكره الرّحيل والفعل ويتجنّب معاندة الالهة والتعنّت للنّوازل .

على أنّه تجدر الإشارة في هذا الباب إلى أنّ صورة المرأة هذه في أدب المسعدي لا ينبغي أن يفهم منها أنّها كائنٌ أنهمازي مستسلم أو أنّها شخصيّة سلبية متواكلة وإنّما هي نظرة للوجود وموقف من الحياة ، نظرة القانع الرّاضي المسالم وموقف المحبّ للنّزول والقرار والدّعة . وكذا كانت ميمونة في السّد فقد قنعت بالقحط واليبس والظلم ورضيت بالجذب والغبار وصُفّرة السّماء وسألت صاهباً والهواتف ونبيّ القوم وأسلمت لهم ولم تهفو نفسها إلى التّغيير والفعل والخلق ولم تملّ إلى ركوب المصاعب والمشاق . ولما كانت زوجا لغيلان وصاحبا فمن الطبيعيّ أن تعلن له في مناسبات كثيرة عن موقفها ذاك من الحياة ورؤيتها تلك للوجود ، ومن الطبيعيّ كذلك أن تحاول اقناعه بما تبنّته من رؤى ومواقف وأن تعمل على صدّه عمّا أقرّ عليه العزم من محاربة للأرض ولصاهباً وإرجاعه عمّا وطّن عليه النّفس من مجاهدة من أجل إقامة السّد وإنشائه ، فقد دعت مرّات كثيرة إلى الانقطاع عن الفعل والزّهد في السّد والخلق « فلنزه ولنستسلم يا غيلان ، دع

عَنَّا السَّمَاوَاتُ وَالْأَعَالِي وَلَنُكَفِّ بِالْأَرْضِ وَأَنْتَ إِنْ أَتَمَعْتَ الْفِعْلَ وَأَنْهَيْتَ فَقَدْ قَتَلْتَهُ»
104 .

ومعاً يقيم الدليل على أَنَّ ميمونة كائن مسالم لا مستسلم ومهزوم لا انهزامي أَنَّ موقفها من الحياة اتخذته وأمنت به بعد أن خَبِرَت الكائنات المحيطة بها ونظرت في الدنيا من حولها ، ولذلك فإنَّ أراء ميمونة هي تصوير لرؤية معينة للكون وموقف مضبوط من الوجود ، وقد لَخَصَت لغيلان حصيلة بحثها قائلة : « نظرت فرأيت كلَّ شيء حولك يسلم ويذعن : رأيت الصَّخُور طريحة تقول : لا جهاد ، أَسْلِمُ ، والسدُّ أَتَمَّرُ يقول : لا جهد ولا جهاد ، أذعن . والدنيا كُلُّها بسكوتهَا وانفلاقها على صياح العمالِّ والبنَّائين وهُنُوَّها بعد الثورة تقول : لا جهد ولا جهاد » .
هكذا كانت المرأة في السدِّ زاهدة في الفعل والخلق منشدة إلى الأرض والوهاد جاذبة إلى الأسافل لا دافعة إلى الأعالي فكانت إلى جانب الآلهة والمادَّة طوقاً ثالثاً من أطواق الأرض .

د - طوق القضاء :

إِنَّ الإنسان المريد كما هو الشأن بالنسبة إلى غيلان يكون مندفعاً إلى الفعل متحمساً للخلق تائفاً إلى كسر الحواجز والحدود غير أنه يفاجئ أحياناً بالسقوط لا يفسرُ ويذهلُ أمام الفشل لا تتبينُ أسبابه وإذا هي الآلهة قد قضت بالاندحار وقدرت عليه أن يهوي ويسقط ، لقد قالت ميمونة مخاطبة غيلان : « ولسانُ النبي وأصواته رحمة لأنها تُنذر كلَّ حيٍّ بمآلِ قُضِيٍّ له من شأنٍ في حياته وترسم له حده » 57
وإذا كانت حياة الإنسان لا تعنو مجرد الانضباط لأقضية محتومة وأقـدار مرسومة فما جدوى فعله وخلقهِ وإذا كان وجوده مُحضَّ خضوع لأمور مقررّة ومصائر مدبرّة فما الداعي لحرّكه وبنائه ، هكذا أرادت ميمونة أن تقتنع غيلان بالكفِّ عن السدِّ والزهد فيه مذكرة إياه بأنَّ القحط والجذب واليبس والظلمة كُلُّها أمور من نوازل القضاء وتبدير القدر ولا فائدة تُرجى من مجاهدة ما لا يُجَاهَدُ ومحاربة ما لا ينبغي الوقوف أمامه في حرب فقالت : « ما قدرُ لهؤلاء النَّاس وهذه

الأرض غير الظلم والإمحال واليبس والقحط وأنهم أدركوا من أرضهم روحها ومصيرها فقالوا : إنها اقتضاء محض تقتضي الإنسان أن يفنى » 120 .

هـ - طوق العجز :

إنَّ المشكَّكة الكبرى التي يثيرها الوجوديون فلاسفة وأدباء وروائيين هي الإنسان كأننا موجودا ، هل هو ذو قدرة مطلقة وإرادة غير محدودة أم هو محدود القدرة مكبل الإرادة ؟ هل هو سيّد الكون وإلاههُ وصاحب القضاء فيه أم هو مخلوق في الكون ضعيف واهن ؟

ومن هنا جاء الخوض في حدود القدرة البشرية وإثارة مسألة مدى الفعل الإنساني . فالإنسان عند بعض الوجوديين قادر مطلقاً ومريد مطلقاً (نيتشه) وهو عند (كامو) موجود عبثاً وقادر ، لكنّها قدرة الذي يفعل ولا جدوى من فعله ويعمل ولا معنى لعمله .

أما في السد فالأمر يختلف فغيلان مريد وفاعل وفعله ذو جدوى ومعنى ولكنّه فعل مُحاط بأطواق كثيرة ومن هذه الأطواق طوق العجز في الذات الإنسانية تمثله ميمونة التي سريعا ما تضيق أنفاسها عن الخلق وتخور عزيمتها عن التعالي فتقول : « يا غيلان بلغت جهدي وملئت الأعالي والسماوات لا تَبْلُغُ والجهود لا تُلْغى » 123 وهي شديدة الحنين إلى الأرض والوهاد ، كثيرة الميل إلى القرار والسكون متضجرة يوما من التصاعد مرددة : « كفاني التصاعد والتعالي كفاني ! فليهب نَفْسُ من ربح الوهاد الوضع الثقيل » 124 .

هكذا منكّت ميمونة الإنسان ذا القدرة المحدودة الذي حتّى وإن تعالي أو تصاعد فهو إلى الأرض دائم الانشداد وهو إلى القرار دائم الميل يخاف الأعالي ويخشى السماء ويعجز عن التخلص من الأطواق .

ثمَّ إنَّ الأطواق التي تشد الإنسان إلى الأرض كثيرة متعدّدة ، فهي الاستكانة إلى الرؤى والأحلام والاخلاد إلى الخيالات والأرواح تمنعان الإنسان من الفعل وتجعلانه يُحْجَم عن الخلق والبناء ، فميمونة منذ البداية تسمع المنظورات وتتوهم في

الجبل أصواتا ويُخِيلُ إليها الجماد مُصَوِّتًا متكلمًا . ثم هي بعد تحذّر غيلان من الاقدام على الفعل والخلق بسبب رؤيا رأتها : « ولقد قلتُ لك مرارا : احذَرُ يا غيلان وانتصَحِ بإبذار الهواتف وقصصتُ عليك ما رأيتُ من رؤيا » 119 ، وقد فطن غيلان إلى ما فعلته الأرواح والأحلام بالقوم وأدرك أن هذه الرؤى من شأنها إذا استفحلت وانتشرت أن تقتل العزم وتذهب بالإرادة والقوة وتجعل القوم صرعى كاجذاع نخل هاوية فصاح متذمرا متبرما : « هذه البلاد ما أكثر الأحلام بها والأرواح ، وما أكثر الأصوات والأنبياء » 54 .

ومن جهة أخرى فإن الركون إلى التسليم والاذعان وإيثار القرار والسكون من العوامل التي مسكت الإنسان إلى الأرض ومنعته التوق إلى الأعالي ، فقد ساد في الأرض التي نزل بها غيلان وميمونة رأي مفاده أن الحياة قرار وإسلام وأن الوجود ثبات وسكون إذ جاء في المنظر الرابع على لسان إحدى الحجات قولها : « كذا هم لم يقصُر فكرهم عن شيء مثل قصوره عن إدراك ما تقتضيه الحياة من التسليم والجبن والإسلام » 73 . وقد انتقل هذا الرأي من القوم والأحجار إلى ميمونة ذاتها فازداد إيمانها بالوهاد والأغوار وكبر تعلُّقها بالأرض واليبس والقحط وصارت تدعو غيلان إلى ترك الجهد والجِدِّ والتخلّي عن الفعل والخلق قائلة : « الشجاعة أن تصبر على الشك ويقوى له قلبك ... الشجاعة أن ترضى بنفسك وقصورك ونقصانك وعجزك . أن ترى شأنك ولا تندك ولا تحزن . أن تجاهد دعوة الإمكانات وتشويشها لوجدان الوجود واغراها بالفعل والخلق ، أن لا تطمح إلى الجبال وترضى بالأغوار والوهاد وتاكل من الأرض الغبراء فتكون لك لذة ولا تكون لك سواها متعة » 123 .

لقد زُرعت في الأرض أطواق كثيرة وقيود مختلفة وعقَاب متعددة الأشكال تصرف همّة الإنسان عن السماء وتصوّر له الفعل والخلق وهمّا وزُورا وخداعا للنفس وتزيّن له الأرض والأذعان والسكون ، وفي المقابل بذرت في نفس الإنسان أتواق إلى الأعالي ورغبات جامحة في الاتّصاف بأوصاف الآلهة وسكنته روح الارتقاء

إلى السَّماءِ وما جسُّ التعالي والتصاعد .

2 - التَّوَقُّ إلى السَّماء :

1 - العزم :

لئن كانت الآلهة تكبُّل ميمونة والقوم بقيود التسليم والاذعان وتلقي في روعهم أن لا فعل إلا فعلها وأن جهد الإنسان وجدّه باطل ووهم وزيف فإنَّ غيلان كان يؤمن بالإنسان وعزمه ويثق في قدرته على الفعل ، بل اتخذ العزم أداة للفعل غلبت اليأس والقحط فهو يقول ردًّا على ميمونة : « بلى ولكنِّي جعلت من الأيدي والعزائم والسواعد والقلوب صَوَاقِرَ وفُؤُوساً ومَعَاوِيلَ وغلبت الصخر بالصخر واستغثيت عن الحديد والصواقر والفؤوس والمعاويل » 90 .

وكذلك الشأن عندما ذهبت الحمى بنصف رجال غيلان فإنه لم يستطع التغلُّب على آثارها إلا بما أظهره الرجال الباقون من عزم ، فكان عزمهم ذاك أساس عملية البناء وعلّة الاعتناق من قيود الفشل والعجز ، فقد ذكر غيلان لميمونة هذا الأمر قائلاً : « بلى ولكنِّي قلت للنصف الباقين : خُفُّوا بِثَارِ أصحابكم فاغلبوا من غلبهم وأقيموا سدًّا أرادوه فماتوا فيه ، فعمل الرجل منهم عمل ثلاثة فكأنما ورثوا عزم أصحابهم وسرَّتْ إليهم قواهم » 90 .

ويتحدث غيلان في موطن آخر عن العزم باعتباره أساساً من أسس اثبات ذات الإنسان وقدرته وركنا من أركان قوِّته وإرادته فيقول : « وإذا حُسُنَّا نَفْسِي لِكُلِّ شيء سوانا وإنكار ودفع وهَانٌ عندنا الأمل والعزم والخيال والوهم وهان في أعيننا الكون » 125 .

ب - الرِّحِيل :

لقد مرَّ بنا أن المادّة من جهة والمرأة من جهة ثانية كانتا تشدّان الإنسان إلى الثبات والقرار وتدفعانه إلى السكون والجمود ومن ثَمَّة تَثْبِثَانِهِ في الأرض وتمنعانه التَّحْلِيْق في سماءات الفعل والخلق ، وهكذا جاء الرِّحِيل باعتباره ضديداً للثبات ونقيضاً للقرار دافعا بالإنسان إلى السَّماءِ ومقرَّباً إِيَّاهُ ممَّا يتوقُّ إليه من ألوْهيّة

بواسطة الخلق والفعل ، وقد ذكّر غيلان ميمونة بهذه الحقيقة عندما قال لها :
« مستحيل أن أسكن أو تسكني لأنّ حياتنا مفعمة عقبات وشايات وارتحالات وأسفاراً
، خلّو من كلّ وصول ونزول وكلّ قرار وسكون » 84 .

وظلّ الرّحيل عند غيلان أساس الوجود وشرط الفعل والخلق ، وهكذا فكُلُّ
متعلّ متصاعداً يكون مطالباً أصلاً بالتنقل والارتحال لأن الثّبات والسكون من
أوصاف الفاشلين ومن سمات المشدودين إلى الأرض لذلك قال غيلان لميمونة متحدّثاً
عن صاهبَاء ونائلة في إطار روايته لقصة أسال نائلة : « إنّما خطأ نائلة وخطأ
صاهبَاء أنّهما ثابتان لا تنتقلان ولا ترتحلان »

ج - نشدان الكمال :

إنّ مسيرة غيلان في مسرحيّة " السدّ " هي مسيرة الكائن ينشدُ الكمالَ
ويلح في طلبه وهو عالم أنّ ما ينشده غير متحقّق له يوماً ، غير أنه يجاهد في
سبيل الاقتراب منه ويصارع من أجل الدنو إليه عساه يتخلّص من كلّ ما يثبته في
الأرض ويشده إلى القرار والسكون ، فالكمال هو توقُّ ورغبة صرف
ونشْدان غير متحقّق لكنّه يغري بالإمكان والإرادة ويشترط الجهد المتجدّد المتواصل
والجهد المتّصل المستمرّ ، وقد تحدّث عنه غيلان قائلاً : « وإنّها لساعة أعظم صاهبَاء من
أعلى ، أعظم من السّماء وأعلى ، وأعظم من جميع الآلهة وأعلى ، هي ساعة كمال الخلق » 106 .
ولمّا كان الكمال غير متحقّق بالفعل فإنّ التجربة الوجودية غير منتهية أصلاً
وانطلاقاً من عدم انتهائها فإنّ الرّحيل غير متوقّف هو الآخر والجهد غير منقطع ولا
مدرك غاية وهكذا تضحي عمليّة الخلق عمليّة أبدية لا تطلب غاية ولا تدرك منتهى
ولمّا هي فعل متجدّد متواصل كلّما أدرك مرحلة رام مرحلة موالية وكلّما بلغ قمّة
تراءت له قمّة أعلى وكلّما تجاوز عقبة لاقته عقبة ثانية ، وقد لخصّ غيلان هذه
الفكرة عندما روى قصة أسال ونائلة وذكر قول أسال : « وكان يقول : لا تكون
الطريق طريقاً حتى تكون بلا نهاية » 108 .

وتتأكّد فكرة نشدان الكمال عند غيلان يتّضح لنا جلياً إيمانه الشّديد بأنّ سبيله غير

منتهية وأن السَّير فيها ينبغي أن لا يعرف نهاية أو توقُّفاً ، كما تتأكَّد هذه الفكرة عندما نجاهد جِهَادَ الواثق بأن ما أقدم عليه لن يعرف حدًّا ولا غاية ولن يكون بالنسبة إليه أمراً ظرفياً طارئاً وزائلاً وإنَّما هو قدر وتحقيق للكيان ، فقد قالت ميارى لغيلان معجبة بجهاده وعزمه : « نظرتك ترغم القاعدة على الفوضى والجهاد على ما لا يتناهى ولا يُحصى . ورأيتك في الجهاد كالمقاتل وحده في دُغْلٍ من السيوف والأعداء أو كوالج عيصٍ فيه اشتباك وأهداب كثيفة يتقدَّم ولا يُحجم ويقطع الأهداب ويُعصِّدُ ، سائر السبيل لا يتوقَّف . » 127 ولعلَّ خير ما يلخص فكرة نشد ان الكمال عند غيلان ويوضح مساهمتها في تعاليه عن الأرض والمادَّة والحياة وتوقه إلى السَّماء والأعالي قوله في نهاية المنظر السابع : « أني لنافذ إلى ما فوق الحقَّ » 136 .

د - إرادة الخلق :

إذا كان غيلان في مسرحية السدِّ متخلصاً من كلِّ ما يشدُّ إلى الأرض متطهراً من كلِّ الشوائب فذلك بفضل إيمانه بالخلق والفعل وكفره بالأعراف والحواجز والعقبات ، فقد رفض كلَّ الموانع التي تحول توبه والارتقاء إلى السَّماء واستخفَّ بجميع القيود التي تمنعه من الفعل والخلق ، فكان شديد الإيمان بضرورة التمرد على الضعف والوهن والموت حريصاً على التشبُّث بالإرادة ، فقد خاطب ميمونة منذ المنظر الأوَّل قائلاً : « لا يا ميمونة بل الكفر بالنواميس والحدود والعراquil وانكار العجز والإسلام ونفي العدم ، هو الإيمان بالفعل »

ثمَّ إنَّه وقد آمن بالفعل مُخلِّصاً من ثبات الأرض وقرارها وبالخلق مقرباً من السَّماء والآلهة صار ينكر ما يجد عليه القوم من اذعان وتسليم ويتبرَّم معاً يلاقيه عندهم من عجز وإدبار عن الفعل فقال فيهم : « وإنَّما هم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة ورطوبة كاذبة وسماء كاذبة وإن نفوسهم لنفوس باطلة الكيان كاذبة فروا من الفعل عجزاً ويُطلنَّ نَفْسُ » 36 .

وإنَّ غيلان وهو في سده وبئانيه وآلاته وعمَّاله كانت تحلُّ به النكبات والسقطات

وتفاجئته المصائب والعثرات فكان لا يَبُتُّ بها ولا يقيم لها كبير وزن بل أنه كان سرعان ما يتجاوزها ويمضي إلى البناء وكأنه يهزأ بالصعاب والنكبات وإنما تيسر له ذلك لارادة الخلق عنده ووثوق إيمانه بالفعل ، فهو الذي قال لميمونة عندما حاولت تفسير قَومَاتِه بعد النكبات : « إِنَّمَا كَانَ ذَلِكَ بِضُرُورَةِ الْفِعْلِ وَقُوَّةِ الْخَلْقِ » 92 . ويعود إيمان غيلان بالإرادة والخلق والفعل باعتبارها عوامل للتخلص من قيود الأرض وأطواقها والارتفاع إلى مجالات السماء والآلهة إلى أن هذه القيم رغم كونها محض حالات نفسية باطنية فإنَّها متى أمن بها الإنسان واعتنقها تكون في حوزته أعظم من المادة وأقوى وأشدُّ بأساً فقوة الإرادة أعظم عند غيلان من قوة الحديد والنار وقوة النفس أهم وأجدى على الإنسان من قوة المادة وقد خاطب ميمونة في هذا الشأن قائلاً : « أن من بين الساعات لساعة ياميمونة لا ينقص فيها الخلق والوضع منك شيئاً ولا يذهب بشيء من حملك ، ساعة يتصور فيها الممكن بصورة الكائن الواقع بون أن يتقيد بقيد ولا يُحدَّ حدٌ ، وينقلب فيها الامكان والإرادة إلى قوة من نار وحديد أشدُّ من كل حديد وقوة » 106 .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

* الخاتمة :

هكذا نشأت مأساة البطل في مسرحية السد ، نشأت من تردده بين أرض تشده إليها الأواله والمادة والخراقة والأقضية وما ركَّب في الطبيعة البشرية من عجز ووهن وسماء يرفعه إليها عزمه وجهده ويرقى به نحوها حُبُّ الرِّحِيل وكرهه للشباب والقرار ونشدانه للكمال وإيمانه بالخلق والفعل ورغم ضياع الجهد وانهيار الفعل فإنَّ الرِّحِيل لم ينقطع وطلب الكمال لم يتوقَّف بل أن في ذاك الضياع والانهيار مبدأ الرِّحلة العظمى ومنطلق الخلق الأكبر فقد طارت العاصفة بمحبِّي الخلق والفعل وارتفعت بهما ليفتحا في السماء باباً : « لنعلون برأسينا ولنفتحن لهما في السماء باباً » 147 .

السُّد :

مشروع قراءة نفسية

بقلم : عبد المجيد النفزي

أنه من غير الضروري التذكير بالصلة الوثيقة بين الزدب والكوامن النفسية وأن العديد من المحللين النفسانيين تعاملوا مع الأدب تعاملهم مع اللوحة السريرية . وكل عمل إبداعي إنما مصدره الانفعالات النفسية . كما أن من فتوحات علم النفس التحليلي في مجال الأدب مدنا بأدوات ناجعة لفهم الصورة الشعرية وما تنطوي عليه من إشارات مآلها اللاوعي الفردي لمبدعها أو اللاوعي الجماعي الذي يعود إلى مرحلة البدائية .

بهذا المنظور نقرأ اليوم رواية السد مترصدين منها مراحل تبو لنا سبلا مؤدية إلى هذه القراءة .

رصد العناصر :

1) نلاحظ أن مسرحية السد القائمة على نسج من العلاقات الصراعية المعقدة التي يغلفها الرمز ويحيطها الغموض مما يرجح كفة القراءة النفسية على حسابات قراءات أخرى تعتمد العلاقات الصراعية الداخلة في مجال الوعي كالقراءة الاجتماعية ، وإن لم تنف ولم تحكم ببطلانها .

فحضور الصراع في المسرحية على هذا النحو ، يُدخلها في إطار سيكولوجية اللاوعي ويجعل طبيعة الصراع ومآله وأطرافه نماذج نفسانية .

ولنتبين أولاً أطراف هذا الصراع :

إن أهم طرف تبوئه القراءة منزلة القطب هو غيلان في علاقته بالرئيسة صاهباء

وإن لفظة " ربة " مُحيلة على نظام ديني مليء بالسُّنن والتعاليم والقواعد الزجرية كما تحيل على منهج قسري يُخضع لتلك الأفراق لتلك السُّنن ولتلك التعاليم .

(2) إن المسرحية تضع - في مقابلة غيلان - ربةً لا رباً وهكذا يتراكم لدينا ما يكفي لقيام علاقة أمومة انطلاقاً من صاهباء نحو غيلان ، وعلاقة بنوّة في الاتجاه المعاكس .

(3) العلاقة الأولى : صاهباء - غيلان

لقد عانى غيلان من القحط والجفاف وقال يحسبون أنهم وحدهم يقاسون الظلم واليأس والقحط ، ويحبونها ويتغنون أرواحهم منها ... ولكني أنا أيضاً أحبها وأقاسيها (المنظر الأول)

وإن أقدم المأخذ المعنوية إلى الأم كما يقول " فرويد " في إحدى محاضراته : اتهامها بأنها لم تعط طفلها قدراً كافياً من اللين ولم تبرهن من ثم على أنها كانت تحبه كما يجب .

هذا الافتقار هو سبب استتباب العلاقة العدائية وإذا رجعنا إلى البحث في هذا الأمر إلى النقطة الموالية نشير إلى أن هذه العدائية في علاقة الأم صاهباء بطفلها - لو أدرجناها في إطار علم النفس التحليلي - تُحدث حين يبلغ الطفل ما يسمى بالمرحلة القضيية PHASE PHALLIQUE (بين الرابعة والسادسة) وإننا ننتظر من الأدب أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للقاعدة النفسية فهو انتاج مرن ، متمرّد لا يعرف الانضباط والقواعد والأنساق - فغيلان إذ تمرّد على الأم - كان " رجلاً " لكن ذلك لا يمنع الناقد من إرجاع " شخصيته " إلى المرحلة القضيية ، قلت إن عدائية الأم تظهر في هذه المرحلة لأنها تسلط زواجها على الطفل وتمنع عنه أنشطة يستلذ بها فيترافق هذا المنع مع تهديدات صارمة حادة يصدرها الطفل تجاهها ، ونحن نجد في النص كلاماً من فييل : " هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأجعلنها ... ثم من قبيل " سترينهم يا ميمونة معرضين عن صاهباء " (المنظر الأول) .

إن غيلان تتوعد بما تتمهئ عنه الأم صاهباء ، والتوعد هذا فعل طفولي لأنه مرتبط بالرغبة المكبوتة غير المكتملة ومآ سين الاستقبال ، وما وسائل التأكيد إلا إشارة غير واعية إلى هذه الاستحالة المؤقتة نظرا لكون الطفل المتمرّد لم يتخط المرحلة القضيبية . (غير متمكن من أدوات العمل الجنسي) .

ان عنصر الزمن الحقيقي الكرونولوجي في الأثر الأدبي عنصر لا معنى له ، يستطيع الكاتب أن يقلصه في جملة أو صفحة كما يستطيع أن يمطّه . فهل يمكننا أن تستنتج تبعا لذلك مرور الطفل من هذه المرحلة من نموه النفسي إلى مرحلة الرشد حين أغد على إنجاز السد ؟ .

(4) العلاقة الثانية : غيلان - صاهباء

لقد صرّح غيلان بحبه لصاهباء الربة وهذا ينسجم تماما مع تصوّرنا لقيام علاقة بُنوة - لكن إحساسه بالحرمان من الماء الذي يضاهي اللبن ، ورؤيته هذا اللبن يذهب هباء ولا ينتفع به هو يجعل صورة الأم عنده تقترب بالخيانة لمبدأ الأمومة .

ولننظر إلى بقية العلاقات الأفقية بين غيلان سكان الوادي بمن فيهم ميمونة وهم كلّهم في حماية الربة الأم ورعايتها للتبيين أن غيلان كان المتمرّد الأوحّد والابن البكر للربة . - فهو نرجسي لأنه يبدو في نظر ذاته - الأوحّد الذي يملك الحقيقة - حقيقة صاهباء وحقيقة اللبن الضائع وحقيقة إخوته المُستكينين سكان الوادي وميمونة ،

وهو عدائي يتحدّى زواج الأم ويتوعدّها بفعل النواهي أي باستعمال أدوات الجنسية (لأحبلنها ...) .

يبين علم النفس أن الماخذ الثاني على الأم هو ولادة طفل جديد يحل محلّ الأوّل ويستأثر بكل شيء بونه . ولنذكر إبان مطالعتنا مسرحيّة السد أن الكاتب يجعل من بين شخصياته : البغل والوادي والجبل ، ولنذكر أيضا هذه الجملة " انظري مياه المطر لا تسح إلا على الجبل " (المنظر الأوّل) أليس في ذلك تعبير واضح عن الحرمان والغيرة ومبرر للتمرّد ؟ .

ثم إن النزاع CONFLIT كان موضوعه الحرمان من اللذة الغموية مثلما كانت

هذه المادة المؤثرة للذة القموية هي موضوع الحلم فيما بعد كما سيأتي بيانه . وهكذا نحصل في نهاية هذه المرحلة من التحليل على علاقة صراعية أساسها الحرمان من اللذة القموية ومآلها التمرد الناتج عن الاحباط وسوف نتبين لاحقا النزعة التظاهرية لهذه الصراعات الداخلية .

(5) لنعد الآن إلى مسألة العلاقات الأفقية بين غيلان وبقية الشخصيات ولنفرّد ميمونة باهتمام خاص لدورها المصاحب لغيلان المتمرد ... ولأنها تمثل نموذجا ثانيا مخالفا للطفل الذكر في علاقاته العمودية بالأم صاهباء .

فنلاحظ أولا أن ميمونة أنثى ... وأن مسيرتها في النص مخالفة تماما لمسيرة أخيها غيلان . إنها تبدو في ظاهر النص مستكنة ، منسجمة .. لا تعاني علاقات صراعية ولكنها في الحقيقة غير ذلك ويمكن استنتاج النص والتمعن فيه من أن نرصد مجموعة من مظهرات الصراع .

– يمكننا أن نقرأ في النص : " وهي التي حدثتني عن صاهباء والنبي وأرتي الربة هناك على رأس الجبل ولكني نظرت فلم أرى شيئا فقلت : لا أرى ربة ولا ربا .. " كما يمكننا أن نقرأ " ولم أصل لنبي ولا للسان " (المنظر الأول) وسوف نستشهد بشواهد أخرى في الإبان لكن هذا المقتطع كفيلا بأن يفشي العلاقات الصراعية التي لا تتخذ ملامح صراع الذكر .

إن الملاحظة الأولى تبدو في تماثل جنس ميمونة وجنس صاهباء وهذا يجعل ميمونة من النهاجية النظرية تتمركز في علاقتها الطبيعية بالربة الأم في مرحلة ما قبل الأوديبية أي مرحلة التعلق واتخاذ النموذج من الجنس المماثل ... ولكننا نكرّر أن النص الأدبي لا يخضع دائما للإنساق والنمذجة ... فنرى ميمونة في النص ، وعند المنظر الأول تعادى الأم وتصارعها وفي خضم اللاوعي يتخذ غيلان في ذهنها صورة الوالد الذي يجب غزوه والاستئثار به وهو ما تريد ميمونة فعله على طول المسرحية حين صرفه عن الفعل أي تحقيق رغبته الأوديبية الخاصة به – إلى تحقيق رغبته الأوديبية الخاصة بها هي (اهتمام غيلان بها) . بقي أن نشير إلى

طبيعة التمرد عندها ... كيف اتخذ طابعاً هادئاً لا يكاد المرء يشعر به ، تلك هي طبيعة الأنثى النفسية - تعيش التمرد داخلياً ...

ان اكتشاف كون الربة أنثى (عن طريق الهواتف) معناها الاحساس بالخيبة من استمرار عقدة الخشاء وحينئذ تنتهي المرحلة ما قبل الأوديبية وتبدأ المرحلة الأوديبية بالالتفاف إلى غيلان . - نموذج الأب - ومحاولة كسبه وصرفه عن الأم وذلك بتحذيره منها : " لقد رأيت بديعاً عظيماً ومفزعاً هائلاً ليس فوقه هول .. رأيت سداً من جماجم موتى قد رصفت أكمل ترصيف " (المنظر الثالث) والتماهي بها واستلغاته عنها (أي عن بناء السد) " لو سألتك يا غيلان أن نظل يوماً بالكهف وأن تنزع الثياب وأدع الثياب وأن نقضي معاً يوماً خالصاً طاهراً ... (المنظر الخامس) .

ولا يمكننا أن نثبت حين ننتبع مسيرة ميمونة في الرواية أنها كانت دائماً لا تتعشق سوى غيلان ... بل أن صورة الأم القضيبية تعاودها فتؤمن بالمرمر الصلد وبالتطهر وبالشمس .. ثم تعاودها التمرد على الأم فتلقي الأب غيلان بالإيمان به والكفر بالربة الأم .

6) ولنأت الآن إلى مسألة انجاز السد ... لنلاحظ أولاً أن هذا السد الذي أراه غيلان بمثابة الاغظة للكم وردعاً لها عن إهدار لبنها - يقترب في المسرحية بطابع الحلم - ان غاية السد هي حبس الماء ... وصورة البناء اتخذت في خطاب غيلان طابع العمل الجنسي الصريح أو الخفي الذي تعبر عنه طبيعة الأدوات كالفُرش والمعاول وقضبان الحديد والسواعد ... والجذال ... وكلها أدوات مستطيلة تعمل في الأرض وتقتضها ... ويرافق ذلك عالم من الرطوبة والسيولة الجارفة ثم أن بناء السد والأجواء المحيطة يرافقه عالم من الهلوسة والتصورات اللامنطقية كنطق الهواتف بشيء كالهذيان :

صِغَابُ إِلَى وَاْدَمِ وَصَخْرُ صَلَاحِمْ
مَدْرًا دَافِقُ ظَنُّوا غَافِقُ

بِرُكْمِ الضَّائِمِ كَعْفَرِ الْجَلَامِ
غُمِّيَا دَافِقُ قَضَوِي غَاقِقُ

أو تَتَرَجُّمُ الصَّخُور ... ثم يرافق كل ذلك عالم من الظلام والطيور البليبة والبوم والذئاب ثم ينهار السد ويصعد غيلان مع طيف ميارى وهكذا يصبح بناء السد احتلاما ACTE MANQUE وتصعيدا لا شعوريا لهواجس الذات .

خاتمة :

أسوق على سبيل الخاتمة مجموعة من الملاحظات .
إن هذه القراءة لا تنفي قراءات أخرى مخالفة لها تماما وربما أكثر ايجابية .
- إن هذه القراءة غير مكتملة رغم ما احتوت عليه من بعض مظاهر التناسق ولكنها بحاجة إلى مراجعة وتعميق والمراد من هذا الصنف من العمل ان نبين أن ثراء الزثر في تعدد قراءاته ونحذرهم من الاكتفاء برؤية أحادية .
- ان قراءة الأثر على هذا النحو الذي فعلت ربما جعل من رواية السد كتابا سلبيا غير فاعل ...
ولكننا نسوق هذه القراءة كما لو كانت ناتجا جانبيا أو مرافقا لمحاصيل دلالية أخرى - ربما كانت أكثر ايجابية كما ذكرت - لكن القراءة النفسية لها فائدتها من حيث أنها تعين القارئ على التعرف على ذاته وعلى نوات الآخرين وعلى تترجم هذه الذات في الخطاب والأفعال

مسرحية « الملك أوديب »

بين الفتيات والأبعاد والدلالات

بقلم الأستاذ : محسن الكريفي

لعلّ من أهمّ ما يطرحه العنوان إشكال الرابطة بين الشكل والمبنى / اللفظ والمعنى / الفن والدلالة - هذه الثنائيات أركان هامة في الجمع بين المكونات في رابطة موحدة لا تنقسم عراها تتجاوز الفصل الذي طرحته المناهج القديمة عند مساطقتها عوالم الرسالة الإبداعية .

وإذا كان هذا الركن الموحد الأطراف قد عدّ إجراء فعلياً ونقدياً فإن الفصل المنهجي لغايات استقرائية قد قدّم الجانب الفني لأنّه مطيّة تشوّف المعنى المتداول عامة على قارعة طريق المستقبل « لأنّ المعاني مبسّطة إلى غير غاية ممتدّة إلى غير نهاية وهي مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنّما الشأن في تخيير اللفظ وسبك المنهج وتخيير الأسلوب ولأنّ الإبداع صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير » على حدّ قراءة الجاحظ لهذه الثنائية في كتاب الحيوان الج 3 ص (131 / 132) ... ولكن هذا تصوّر قد يبقى ضيقاً لأنّه كم من بديهي عدّ لغزاً وكم من عدوّ في ثوب صديق وكم من صعوبة بطانتها سهولة (. . .) إذ أنّ السؤال في الأدب الوجودي لم يجد ساكناً إلاّ وعفره / ولا جماداً إلاّ وحركه ولا ظاهراً إلاّ وغاص في لجة أعماقه شأن الحكيم في مسرحية الملك أوديب وشأن أوديب وهو يجيب عن سؤال طرحه ترسياس : من أوديب ؟ من يكون أوديب ؟ وإذا كان ابن المقفع قد ربط بين ثلاثية الحاجة والغاية والسبيل فإنّ سبل الحكيم متعدّدة تعدّد طرق الحقيقة الواحدة فما هي ملامح فنيات الحكيم الموظّفة ؟

فَنَيَات الحكيم في المسرحية متعددة ولن نقف لا عند وحدة الحدث ولا الزمان ولا المكان ولا عند الشخصيات والحوار والسرد / الوصف والحكي المسترسل ولا المنقطع في حركة استطرادية ولا عند حدود المقولة والمنظر المسرحي والتشيد أو الأخلاق ...

لن نرتبط بسرد هذه الطرق منعزلة لأنها طريحة الكتب من جهة ، ولأن كل عنصر منها منعزلا ليس إلا ركننا بلا قيمة ولأن من خصائص المسرح عامة ومسرحية الملك أوديب خاصة أن يكون توليفا بين هذه العناصر مجتمعة لا تستقل فيه الوحدات الداخلية عن الخارجية بل تنصهر في رسم يتجاوز كل الحدود التصنيفية لذلك لن نتحدث عن المعايير النقدية المتعارف عليها والتي تتعسف على مجازاة قوالب جاهزة لن نتحدث في « الملك أوديب » إلا عن الرؤيا المنحازة ، عن الغنيات المنعزلة ، هذه الرؤيا إلقاء الحدود بين الشخصيات والزمان والمكان والحدث بين السرد والوصف والحوار بين الشعر والنثر بين الإيقاعات المنعزلة خارجيا والإيقاعات المتناغمة داخليا بين الفكرة والمجسد بين الظاهر والباطن والدال والمندلول ، إن سباحة المسرحية في سياق لغوي ترميزي وفي سياق فني ملغز هي التي جعلت المسرحية إلى مصاف الدلالة الكلية والصلابة الفنية المكسرة للغناثيات التي تردى فيها أكثر الإبداع العربي . هذه الصلابة وليدة تزاوج المسرحية مع الأسطورة مع هذه الرؤيا المتجاوزة للبساطة ولما يريد الآخر / بل هذا العناق بين الأسطورة والتراجيديا في رؤيا إنسانية شاملة .

* فن الأسطورة والرؤيا ...

كثيرا ما طرح سؤال لماذا ندرس الأسطورة وقد عفى الزمن عن هذه القصص والخرافات وتراكم فوقها غبار القرون بل وأضحت ثقلا ملغزا يعسر فهمه والإقبال عليه إلا أن هذا الموقف يبقى عاما لأن الأسطورة هيكل ملتحم الأجزاء ملتصق الوجود والأهم أنها ، مرتبطة بالتراجيديا وهي انفتاح على مراحل التفكير الإنساني عند ما طرح الإنسان أسئلته الأولى حول ماهية الكون وأصول العلاقات الرابطة

بين عناصره وتحدّد علاقة الإنسان .. هي الفكر الإنساني الطفولي حين كان يؤمن بالخوارق وتجاوز الموت والخلود الكلي عوض العجز أمام المصير - (الانتماء إلى البدايات ... عهد الأمم ...) وهي رسالة تتوهّج معاني إنسانية بفضل وفانها للجوهر الإنساني الأصيل وحضّها الدائم على الالتزام بالخير ومحاربتها الشرّ والنقصان وما تحتضنه من حلم العقل الإنساني وطموحه اقتحام المجهول وتجاوز حدود الواقع .

- هي رؤيا يستفيد مستعملها من بنائها ومخزونها لتصبح جناحا يجمع فيه المؤلف

بين العقل والعاطفة ..

الواقع الخيال

الذاتي والموضوعي

الإنسان والطبيعة

الزّمان والمكان

الغائب والحاضر

الحسيّ والأذهني

الإنسان والطبيعة

الخفي والظاهر

الثابت والمتحرك

كلّ جامع يتجاوز الفرات

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

- هذه الثنائيات تتفاعل في حركة درامية تجعل الأسطورة جسرا أو وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها هي هيكل ديناميكي قادر على التشكّل وفق تصوّر خاصّ للكون .
التقاء الحكيم بفنّيات الأسطورة هو في واقع الأمر التقاء في أعرق مستوى بوضعية الإنسان التراجيدية أو بالهياكل التراجيدية للوضعية الإنسانية بطرفيها الاجتماعي والوجودي هذه الهياكل تمثّل الرّوح الثابتة لمعنى عمل الإنسان وجوهر علاقته بالوجود .

- التقنيات الفنيّة لتوظيف الأسطورة في المسرحيّة : أوّل ما نلاحظه

1 - تفاعل المكان والزمان والشخصيات
كلّي كلّي (تعبير عن وضعية عامة مطلقة)

2 - تناعم : المشهد المسرحي والإيهام الفرجوي مع التشديد والحدث .

3 - (السرد) تناعم الخطاب المسرحي ... سردا وحوارا ووصفا

* أُنكّت الدّراسات الأسلوبية مركزية السرد في عملية الحكيم فمصطلحات مثل (المنظور - الصوت الصيغة / الديمومة التبئير - تكشف تأثير كلّ عنصر من هذه العناصر على صياغة النص وعلى دلالاته وعلاقته ببقية المكونات وخاصة فيما يتصل بالزمان والفضاء والوصف والحوار ...

وقد راكم السرد في مسرحية الملك أوديب عدة إنجازات من بينها نذكر :

1 (تعدّد الأصوات : وتعدّد الساردين داخل النص الواحد فالكل يسرد والكل يشكّل الخبر والحدث وتتوضّع العقدة من خلال الإيماء إلى ما سيأتي وتأخيرها حدث (الحقيقة وطريقة إيرادها ...)

هذا العنصر يستجيب لتعدّد علائق الإنسان بالاستيلاء واهتزاز القيم وتشظيها - فلم يعد السرد التقليدي (السارد - الأحادي العالم بكل شيء) قادرا على تشخيص الواقع المتعدّد المتقاطع المتناقض / بل إنّ مسألة التشخيص نفسها أضحت مرتبطة بسياق جمالي - لمقتضيات تنسيب الحقيقة - وترجمة علاقة الشك والارتباب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم .

(2) السرد المتحرك :

أي أنّ السرد عند الحكيم تجاوز المسرح الكلاسيكي الطّافح إلى الاضطلاع بدور الملحمة في المجتمع اليوناني القديم - إنّه سرد انتقل من الثبات والخطية الملائين لتشخيص التلاحم إلى الحركة والتّحرك واستحضار الغوضى والتناقض والقلق والتّمزق - هكذا أصبح السارد يحرك المتقبّل في جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللّحظات والاستيظانات والأحلام والاستيهامات .. (مشهد أوديب في البدء ...)

(3) السرد المسرحي :

يتميزُ بالقدرة على تشخيص الحياة النفسية للشخصيات (ملامح أوديب / جوكاستا / ترسياس) - سواء بطريقة المونولوج الداخلي أو المونولوج المنقول -

*** الكون الثاني : الحوار :** للحوار دور متكامل مرتبط بفلسفة وتناسل الكلام عبر تجاوز نقل الكلام الأحادي الجانب إلى وجود كلام متناظر . وقيمته إيجاد مواجهة موضوعية - يقول مندور : « الحوار يفرق بين كلام وكلام . من خلال التشخيص والحوار الثنائي ووضع كلام الآخر على المحك للانفلات من تأثير الكلام الأمر » ويقول عنه باختين : « هو تنشيط الصيرورة الوعي الفردي لمسألة الإيديولوجيا السائدة واستيلاد الصوت الخاص مع وضد صوت الآخر . » والأهم من هذا فإن الحوار في مسرحية الملك أوديب لا يرجع إلى فعل بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة وتكون وحداته نسقا دلالياً مغلقا تعززه الجماليات .

*** المكون الثالث : الوصف :** تتحدد قيمته من علاقته النظامية مع المكون الحواري والسردى - وهو لحظات توقف السرد إذا يتقصد السارد إظهار الموجودات والسقوط - فالوصف ليس بالضرورة مرثيا بل هو تخيلي يقوم على تفريد التصور والخروج من وهم الاستنساخ والمحاكاة الشاملة إلى تفريد النظر إلى العالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة ، (الواصفة الحقيقية هي الحقيقة والواقع هو الواقع ولكنهما يتلونان بلون الذات المنتصبه في علاقة معهما) .

- الوصف بوابة للولوج والانتباه إلى التضاريس المدعمة وبذلك يقوم بقسط وافر في عملية تشييد فضاءات المسرحية وتخصيصها . إنما الوصف لا يبوح بالفضاء كلياً ودفعاً واحدة وإنما يجتري ملامح وسمات وكلمات يعجنها بالتذكريات والأحلام والاستيهامات .

- هو الآلة السحرية الذي تنجح في تحويل الواقعي المادي إلى متخيل - ومن هنا نخرج إلى إطلاقيات وما الملحوظ إلا أوتاد فنية نحو سباحات إطلاقية والحلم

بفضاءات لاحت لتناسلها .

* التاليف :

(1) - أن فنيات الحكيم تقوم على إيجاد تناسق جمالي وسياق وتلفي للعناصر المسرحية .

(2) - أن هذه العناصر تتشكل وفق هيكل ملتحم العناصر هو الأسطورة .

(3) - أن هذه الأسطورة أفرزتها دوافع موضوعية وإبداعية وأهمها التصاقها بالذاكرة الجمعية والحقيقة الأزلية للكون : التراجيديا ...

(4) - أن هذه الحقيقة أساسها خطاب موحّد الأطراف منسجم أساسها الوصف والسرد والحوار هذه الفنيات تتفاعل مع الجانب الدلالي ولا تعدو أن تكون سوى مطية لجملة من المشاغل التي تؤرق الإنسان وتكشف عن لغزه .

* دلالات المسرحية :

1 - قضايا الإنسان : السعادة الإشكال .

قضية الإنسان الكبرى هي إيجاد معنى الحياة وفشود السعادة تلك السعادة الإشكال لأنها تتجاوز المادي في الإنسان من جاء ومال وعلاقات إنسانية إنما هي تتصل بكيفية تصوّر الإنسان للحياة وبكيفية رؤيته للواقع / هي سعادة زنبقية سعادة سراب ما أن يهّم بالنهل منها إلا وطارت إلى آفاق أرحب - يزيدها عالم الشك والحيرة والريبة عنفا - ما أن تبدأ في إيجاد الحلول لبعض مشاكله إلا يبدأ في وضع هذه الحلول موضع السؤال - ومما يزيد في عمق هذه الهوة حالة الاستيلاّب والفقر التي يحياها الإنسان ، الاستيلاّب ليس مادياً فحسب بل هو معنوي يقول غالي شكري في كتابه ثورة المعتزل : « الاستيلاّب أو الفقر الذين أعنيهما هنا ليسا الاستيلاّب المادي فحسب وإنما معناهما الأشمل : مجيء الإنسان إلى هذا العالم نون إرادته ونون أن تترك له حرية إختيار إسمه ولغته أو قوميته أي يكون شاهداً أو متفرجاً ومذنبا ويدخل في عداد هؤلاء الأغنياء والفنانون والعلماء والشعراء والثوريون والعامل الذين يعانون جرّ رحى الطّاحون » .

ويأخذ هذا المعنى موضع الضياع أي أن ترمي الأقدار بالإنسان في مهاوي
الطُّلَّاسم لتطحنه مستقلة ضعفه ووحدته وترشفه الفناء بدل الخلود والنَّوْيان بدل
الكمال إذ لن يعيش إلا على شبح الكارثة يقول أوديب : « لقد ارتعدت وأنت
تلفظين كلمة الهناء وأحسُّ شيئاً يخيفني الآن من هذه الكلمة » « كلُّ ما أعرفه أنَّ
كارثة تهددني الآن من أيِّ جهة - إنَّما أشمُّ رائحة خطر يدنو مني » .
هم يعيشون تحت وطأة الخطيئة سعادتهم خطيئة / ومجدهم خطيئة وولادتهم
كانت خطيئة .

- الخطيئة ارتبطت بالبداية / يوم الولادة وجعلتهم على نفس مثقولة عتقت هذه
الغربة .

الغربة : - عدم إيجاد علاقات مع الآخر مع الواقع / النظام / تبدُّل الحوَّاس
- الشخصية غريبة عن نفسها عن المحيط / عن القدر == الديكور المتغيِّر لا
مبادئ ولا نظم ولا قوانين .

الطُّلَّاسم / الخوارق / المعجزات ...
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

* النتيجة

- مظاهرها = شعور الضيق والألم - الغثيان .
الحنن : هنالك فرق بين أن يكون المرء حزيناً وأن يدرك معنى حزنه / الطَّبع الحادّ
/ القدم المورمة - الإنسان الحزين ليس من بكى / ونحس عينه لتنفّلت الدموع
مدرارة والإبداع الحزين ليس تأوهات وصرخات ونحيب
المرثيات لا تعبّر إلاّ عن الحزن الأوَّل النماذج عن الانتفاضة الحسية المباشرة ذات
الوجه الواحد (عز الدين اسماعيل) .
الحنن المركَّب نجده في الأعمال الخالدة في الأرض الخراب لأليوت لدى جيرونتشن
ذلك الشيخ الذي يمشي على قدمين خشبيتين .
- حزن الشخصيات وحزن المستقبل مردّهما أنَّ الذات تمرُّ بمعنة يقول عزّ الدين

إسماعيل (وكلّما نمت الذات وقوي الشعور بها زادت محتنتها لأنها كي تكون
المعيار الحقيقي للوجود لابد أن تكون منطقية مع نفسها فإذا هي صارت منطقية
مع نفسها فإنها تجافي عندئذ بالضرورة منطق الوجود الخارجي)
4 - انشطار الذات = التقطع المبرر بين الأنا الخيالي والأنا الواقع .

- التقطع في علاقة أوديب بجوكستا

- بين ترسياس وأوديب - (العقل والقلب)

- الانشطار بين الألوهية والعبودية

- الحقيقة والواقع جوكستا >> «عُونَا الآن ليس في السماء ...»

* البحث عن وسائل الخلاص :

1 (إعلان مبدأ الصراع = أي إعطاء معنى للبحث / القلوب المهیضة لا ترحم -

قبول الحل التراجيدي وترشف الموت -

الالتقاء مع سيزيف في صعوده ونزوله

- لم شتات المتناقضات والارتقاء بها إلى مستود العظمة

- صراع نقل الوجود .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الحل التراجيدي

- الموت الخلاص

العوامل التي تحس الإنسان هي نفسها التي تحرره

- القوة في أن تصل إلى ما تصبو إليه

- الحرية القدر -

* الأبعاد :

1 (- الرّبط بين الماضي والحاضر :

يقول البياتي : في مجرة هذا الكون الشعري المسكون بأرواح الأسلاف كنّا مثل

فراخ لم تثبت بعد قوادمها نحاوّر ليل نهار .

الثور الأسطوري لنذبحه قربانا لا له الشعر المتجلّي في غبش الأشجار

لعلّ هذا المقطع يكشف كون الإبداع حلقة عصور متتالية يستلم فيه المبدع ناراً من عصر سابق يسلمها لعصر آخر - هذا الذي يعيش جدلية التّواصل والانقطاع ، الماضي وما يمثله من تراث إنساني ثمّ الانقطاع عنه لمقتضيات التّجديد يقول الحكيم أحسن إحساساً عميقاً بأنّ الكون وروح الجماعة قد حلّت بي أو أنني حللت فيها المبدع تجاوز اللحظة التي يحيها - ليعيش في أزمنة أخرى وأمكنة أخرى . هي رابطة مع التّراث تندرج في إطار البحث الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرته لاستيعاب أبعاد رؤية المبدع المعاصر بكلّ ما فيها من غنى وتشابك وتعقيد وتستطيع هذه الرؤية أن تنقل إلى وجدان المتلقي بكلّ حرارتها وطراحتها وصدقها كما يقول علي عشري زايد

- أديب / الحلاج / المعري / عبد الرّحمان الدّاخل / صقر قريش / شخصيات للتقمّص .

2 (الرّبط بين الحلم والواقع :

ثنائية الحلم والواقع مشكل كلّ الفنّين خاصّة منذ بدأ الإنسان يعلو بنفسه نحو استشرافات تسيطر على الطّبيعة والعالم المحيط . والثّانية تطرح في الرّسالة الفنّية طالما أنّ الوسيلة المعتمدة هي الكلمة أو العبارة التي تتجاوز معتاد الكلام إلى الكلام أو الإشارة ولذلك فهي تستمدّ طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها أي كونها تتجاوز الواقع أو بتعبير أدق من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع إنّ معناها كلّ في رفضها الزّمن المباشر كما يقول أنونيس .

- أن يخرج البطل عن الصّورة التي فرضها عليها الواقع / أن ينصهر مع الجماعة - الحلم بأن يتولّد الفكر بالعمل

- أن يتبلور الحلم وأن يشرب بعنقه لأنّ السّبب الأساسي لهذا القطع بين الثنائيات هو عدم وجود قاعدة فلسفية لهذا الحلم لأنّ العالم يعاني من الإحباط المادي والروحي في ظلّ وضع يضع العالم في حظائر العلف كما يقول محي الدين صبحي وهذه الدّراما هي حلقة من حلقات البعد الحضاري .

* البعد الحضاري :

ولادة الإبداع العربي لم تكن ولادة قيصريّة ولا قفزا عن الواقع أو تهويمات نحو الاطلاق إنّما هو نتاجات لتراكمات حضاريّة فأوديب مثال لمن عايش بكلّ وعي مرارة البحث ومعنى الألم وحرارة التضاد بين وهم الواقع وهم الحقيقة .
- الحكيم هو من عانى مرارة وضع مجمع وادي الموت الذي خَمَت به الدنيا .
- اللّهُو في اللّهُو وعبادة الكراسي الخشبية وهي تدور / العطالة الفكرية .
- الأسطورة هي نتاج حضاري وقع صقله للتعبير عن دلالات إنسانيّة شاملة ما دام الإنسان هو الإنسان .
- البطل الأسطوري قناع ينطق الواقع الحضاري / ممبعاً شحنات وجدانيّ وفكريّة وفلسفية واجتماعية .

الأسطورة بمثابة الالاعيب السُحريّة التي يتحلّأها صاحبها ليتفادى الكوارث المهدّدة لوجوده اتّخذ إليها الإنسان لممارسة الطّقوس وتلاوة التّعاون ليهطل المطر وتشرق الشمس وتطلق الأرض العاقر النبات
* الموت والانبعاث :

الأسطورة علامة لتسجيل تطوّر الفكر البشري عبر مراحل الحضاريّة مخاض ولد فكرة أنّ الإنسان مهدّد من قوى متعدّدة تحاصره - ومع ذلك أّبي أن يستسلم للهزيمة الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم يتغلّب فيه الانبعاث على الموت ، وقد عدّ كاسير أن الفكر الترميزي بما فيه الفكر الأسطوري إنكارا عنيدا لظاهرة الموت وأقوى تأكيد للربط بالحياة عرفته الحضارة الإنسانيّة .

* الأسطورة والخطاب الإبداعي :

في ظل الحياة الروّتيّنية أضْحى المبدع يعيش حالات التصنّت والرقابة الخارجية فما كان له إلّا أن يبحث عن موانع أخرى يسجّل فيها هلوساته وجنونه
- الأسطورة حركة إلهام بين الفكرة والصورة مثل النواة والكهرب تركيبان يدوران إلى أنّ يتم الاتحاد في داخل النفس - لتولد الصورة كاملة ويحصل صراع بين

موجودات العالم وبين اللغة / بين الموجودات والصُّور والمعاني - مشهد أشبه بمذبح تنجلي عندما يحلُّ نورٌ تتوحد فيه كلُّ العناصر .

قد تختلط الأمور بين الوعي واللوعي بين الشكل المعياري وبين تدخل المبدع ولكن هذا التناغم لا يؤدي إلى التلاشي والزوال بل إلى التناغم مع موسيقى الكون الشكل والمضمون .

- الأسطورة بمثابة الرؤيا الجماعية أو الحلم الجماعي المرتبط بالتاريخ الإنساني والعبور إلى المستقبل لا يعني الانقطاع عن الماضي والتكرار له ولا يعني أيضا نسخة وتقليده ومن هنا تكون العملية الإلهامية نфия للإعتباطية .

إنما السعي إلى بناء الوجدان الجمعي يكون بملء الوجود الفارغ / هذا الواقع المسطح المعرّى /

المعادلة صعبة لأنها تحتل المعاناة هذا الدفق السامي لا يتحملها إلا ثلاثة كلامه الكاهن الذي يقوم بفعل المعرفة والثائر الذي يقوم بفعل الخلق والعاشق المتحوّل إلى شهيد وقد تتحد هذه التصنيفات في ذات واحدة وتعني بذلك التقاء الكاهن في عزله وهو يتصل بالمطلق ويتحوّل بعذاب أشواقه إلى شهيد بالثائر المتحوّل إلى عاشق ثائر - قد يهزم ويضطرّ إلى أخفاء عشقه كما يخفي المبدع صوته وراء تقنيات خوف لظى ما بعد الصوت ؟

نموذج المبدع الفارس المحاصر الشهيد العاشق القائم الباهت الصَّارخ الضاحك الباكي وحدات ليست بذى قيمة إذا كانت منعزلة بل إنها تنزل في ديوان أشمل هو انصهار الكون في وحدة نظامية متجانسة تسعى إلى تجديده دوماً وحلول الفرد في هذا الكون من أجل رؤيا واعية %

قصة دخول ابن القارح إلى الجنة مقاربة سيميائية لمفهوم الوساطة

بقلم : الأستاذ عادل عبد القوي

تمهيد :

لقد ظهر من خلال نتائج الأبحاث السيميائية السردية في دراسة بنية الفواعل خاصة ، أنها أصبحت تنظر إلى مفهوم الشخصية على أنه مصطلح محدود لأنه يكتفي بدلالته النفسية ، دون تجاوز هذا الحقل ، واستعاضت عن ذلك بـ : العامل (Actant) والممثل (Acteur) .

إن هذا الانزياح في مستوى الجهان المفاهيمي للنقد المعاصر يستدعي بداهة فهم هذا التصور البنوي . <http://Archivebeta.Sakhril.com>

ينطلق غريماس (Algidas Julieu Geimas) من القول بأن العامل لم يعد يقتصر على البعد المادي التشخيصي . وإنما يتعدى ذلك إلى معنى التصور العام الذهني . وضمن هذه الرؤية يكون العامل محسوساً أو تخيلياً ، بشرياً أو غير بشري ، كما يكون حيواناً أو نباتاً أو جماداً .

ويؤكد في هذا السياق نفسه ، أن العامل يمكن أن يمثل - في مستوى الكون الروائي - بممثلين أو أكثر من ذلك . كما أنه يمكن تمثيل (Acteur) أن ينجز عدة أدوار عاملية .

وإذا كان هذا العامل - الذات ينشأ حسب النموذج العملي الذي اقترحه غريماس . إلى مبدأ الرغبة في تحقيق موضوع - القيمة فإننا نقف على نوعين من

من الملفوظات :

ذات الحالة : (SUJET _ D,etat)

وتكون في وضعين : اتصال مع موضوع - القيمة ويرمز إليها ب (Q).

انفصال عن موضوع القيمة ويرمز إليها ب (U) .

(1) - ذات موضوع - القيمة .

(2) - ذات لا موضوع - القيمة .

ذات الإنجاز (Sujet de Faire)

حيث ندرس اتجاه الذات نحو فعل الاتّصال أو فعل الانفصال .

- اتصال : (ع) ذات (م ق) — (ع) ذات (م ق)

- انفصال : (ع) ذات (م ق) — (ع) ذات (م ق)

ويطلق غريماس على هذا التحوّل اسم البرنامج السّردي Programme

narratif . ومن شروط تحقيق البرنامج السّردي ، حصول العامل على

مجموعة من القيم الصّيقية (Valeurs modales) التي تكون القدرة

وهي أربع : (الرّغبة - المعرفة - القدرة - الواجب) : وإن فقد العامل -

الذات واحدة من هذه القيم فإنّ التّحوّل يصبح سلبياً ، والبرنامج ينتهي إلى

الفشل ، وقد ينجز العامل لتحقيق فعل الرّغبة / الموضوع برنامجاً / أو

برامج استعمال ، يقود إلى البرنامج الأساسي .

مقطع الاشتغال :

انطلاقاً من دراسة مفهوم " الوساطة " كما عالجه أبو العلاء المعري في

رسالة الغفران ، سنحاول استثمار هذا البعد الدلالي النّقدي بالإعتماد على

تحليل البرنامج السّردي المنجز داخل مقطع قصصيّ ينطلق من صفحة

248 إلى صفحة 262 . وهو المقطع الذي يروي فيه ابن القارح قصّة

دخوله إلى الجنّة .

تأطير النص :

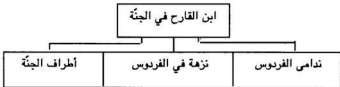
إن ابن القارح يقصّ قصته هذه على " عوران قيس " يظهر لنا في وظيفتين هو من جهة سارد للأحداث وهو من جهة ثانية موضوع الحكاية ويطلها . أما النص من حيث زمن السرد ، فإنه يمثل استرجاعا حديثا لمواقف سابقة . والحقيقة أن هذا التداخل بين زمن الخطاب وزمن الخبر ، لا يعرقل العمل القصصي من حيث هو أحداث وفضاءات وفواعل . إن الزمن القصصي ينمو ويتقدم بينما زمن السرد يلقي بنا في الماضي ولا نشك في أن الانزياح والخروج من فضاء المكان والزمان إلى فضاء آخر مخالف لهما . قصد من خلاله المعري إلى تشويه شخصية ابن القارح وإفقاده السيطرة على هذين الفضاءين . واختيار المعري لصورة (السارد = موضوع السرد) ، ليس بريئا . بل ربما نجد في هذه القناة الخطابية وجها من وجوه السخرية وهنا يدلّ المضحك - حسب لغة هنري برغسون على « نقص فردي أو جماعي يستدعي التصحيح المباشر . إن الضحك هو هذا التصحيح بالذات ، الضحك هو نوع من الحركة الاجتماعية يبرز أو يقع نوعا من السهو الخصوصي عند الأشخاص وفي الأحداث » (1) .

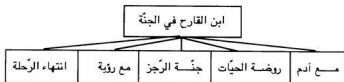
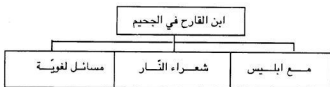
<http://Archivebeta.Saghrat.com>

وداخل هذا الفضاء النصي سيقدم ابن القارح المشهد كاشفا عن مواقفه وأوضاعه واضطرابه ساعة موقف أكثر .

ولو حاولنا البحث عن هيكل قصصي يوضح لنا هذا الفضاء (المكاني والنصي) فؤننا نعرض هذا الشكل الذي يلخص قسم الرحلة ويعدّ المقطع الذي نروم تحليله

* قسم الرحلة *





استناداً إلى وظيفة ابن القارح (الذات الأولى) الذي يرغب في الحصول على موضوع - القيمة (الغفران ودخول الجنة) فإنّ هذا الإنجاز سيمرّ ببرامج استعمال تحدّد مدى حرص المعري على فضح الوساطة بمختلف تجلياتها ، والتي استشرت في عصره ، ومن هنا يتبين المسدول الإجتماعي والسياسي والفكري للنص العلاني .

إنّ ابن القارح كان طول حياته رجلاً منزّلاً إلى الملوك ، انتهازياً حتّى النخاع ، وهو يمثل في الآن نفسه نموذجاً مجتمعياً كاملاً يرى في الوصوليّة ، الطريق الوحيد نحو حفظ التوازن النفسي والإجتماعي المادي ، ويجد في الكلمة سلطة وعنفاً على عنف ، فلمّا أن رغب في التوبة آخر حياته كان له أبو العلاء واسطة ، ولما كان في الجنة رغب في اجتناء لذائد النعيم فما كان منه إلّا أن يأمر وما كان من الله إلّا أن يلبي طلباته .

لقد رأى شيخ المعري مفارقات عديدة في عصره . فالطبقة السياسية تتعلّق - بشرعية دينية - في مواقفها إذ لا مردّ لقضائها المبرم فهي تنتسب إلى آل البيت ، وابن القارح نموذج للإنسان الذي كان مسكوناً بهذا الوهم ، فأراد أبو العلاء أن يحمل على الإثنين ، فينقد مفهوم الشفاعة وبدعة الغفران وبذلك « يدخل في لذة

الضحك نية التحقير غير المعترف بها ، وبالتالي النية التصويت أو الإصلاح ولو خارجياً » (2) . وينقلب « الضحك بفعل ما يوجبه من تهريب يجمع الخروج أو الشنود » (3) إلى نوع من العقاب والتوبيخ الاجتماعي . إذ لا تظهر شخصية ابن القارح « إلا مستطبعة بغيرها » داخل هذا النص أو غيره .
لتوضيح هذا المسار السردى نستعرض بدءاً جملة التحويلات التي عرضت للعامل ضمن تحليل البرنامج السردى :

البرنامج الاساسي :

(ع, ا م ق) (رغبة) (ع, ا م ق)

(ابن القارح) (ب . ا .) (دخول الجنة)

برامج الإستعمال :

(1) - ابن القارح ————— رضوان [عامل - مضاد]

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

(2) ابن القارح ————— زفر [عامل - مضاد]

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

(3) ابن القارح ————— حمزة

(4) ابن القارح ————— علي

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

- ابن القارح ————— أبو علي الفارسي

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

(4) ابن القارح ————— علي

[ع, ا م ق] ————— [ع, ا م ق]

(6) ابن القارح ————— صك التوبة

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(7) ابن القارح ————— عثرة علي.

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(8) ابن القارح ————— فاطمة

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(9) ابن القارح ————— [الوسول]

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(10) ابن القارح ————— عبور الصراط

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(11) ابن القارح ————— رضوان [عامل - مضاد]

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

[ع, ن, م] ————— [خ, ن, م]

(12) ابن القارح ————— دخول الجنة

[ع, ل, م] ————— [خ, ن, م]

تحليل الجدول :

إنَّ هذا التوزيع الشكلي الأوَّل يجعلنا نقف عند مجموعة من الملاحظات البنيويَّة

والدَّلالية انطلاقًا من الجدول التَّالي :

البرنامج	نوعه	موضوع - القيمة	الوساطة	الإنجاز	ملاحظات
*	أساسي	الجَنَّة	الشفاعة	اتصال	رغبة الإنجاز
1	استعمال	رضوان	الشعر	انفصال	برنامج فشل
2	*	زفر	الشعر	انفصال	برنامج فشل
3	استعمال	حمزة	المدح	*	تأجيل + احتمال
4	*	علي	حمزة + رجل	انفصال	تأجيل + احتمال
5	استعمال	أبو علي الفارسي	الأدب	اتصال	استطراد
6	استعمال	هيك التوبة	قاضي حلب	انفصال + اتصال	
7	استعمال	عثره علي	الشفاعة	اتصال	تأجيل
8	استعمال	عثره علي	الشفاعة	اتصال	تأجيل
9	استعمال	فاطمة	آل البيت + ابراهيم	اتصال	تأجيل
10	استعمال	عبور الصراط	الجارية	اتصال	تأجيل
11	استعمال	رضوان	المدح	اتصال	برنامج فشل
12	استعمال	الجَنَّة	ابراهيم	اتصال	> عنف الإنجاز <
*	أساسي	الجَنَّة	الوساطة	دخول الجَنَّة	برنامج ايجابي

يمكن أن نلاحظ ببسر أن كلَّ فعل منجز لا يكون إلا من خلال مساعد يتوسَّل به العامل - تدريجياً للوصول إلى هدفه المنشود ، ، إذ جرَّب "وساطة" الشعور التكميلي أمام رضوان وزفر . كما كان يحدث في الدَّار الغانية . ولما يش تحوَّل إلى نوع من المدح للشخصيات الدينيَّة مستهدفا صورة حمزة ، غير أنَّ توقُّعه قاده إلى شيء من الهوان والإحساس بالشتيمة >> ويحك ! أفي مثل هذا الموطن تجيئني بالمديح >>

ونتعلَّل قول هريرت سبنسر >> إنَّ الضحكة دلالة على جهد يلتقي فجأة الفراغ >> بل إنَّ ابن القارح يفتح على نفسه أبواب التشيُّق على حدِّ تعبير كانط >> إنَّ الضحكة تأتي من توقُّع ينحلُّ فجأة إلى لا شيء >>

وهذا الإتِّصال بحمزة - مع ذلك - قاده إلى مرحلة ثانية وجد فيها " الشيخ " طريقاً أنسب إلى دخول الجنَّة وهو " الشفاعة " لدى آل البيت . فظلَّ - بوحي المعري - متأرجحاً بين فشل السقوط وتأجيل الإنجاز - فمرة يستعين برسول ، وثانية يضيع منه صكَّ الغفران فيستعين بقاضي حلب ، وثالثة يحمل زقونة حتَّى يعبر الصُّراط إلى أن جذبه إبراهيم فأنخله فراديس الجنان .

وهكذا شاء أبو العلاء أن يتحقَّق هذا البرنامج داخل مقولة الشرط بعد أن عبث بابن القارح . ولكن هل توفَّرت لدى العامل قيم صيفيَّة Valeurs modeles ليحصل الإنجاز ؟ وكيف نفسَّر حضور الاستطراد (ابن القارح) في موضع لا نجد فيه سبباً مناسباً للمسائل الأدبية ؟

انطلاقاً من جملة الأقوال السردية داخل هذا النصِّ الذي بين أيدينا نلاحظ أنَّ العامل رغم تحقيقه للموضوع (دخول الجنَّة) فإنَّ هذا التَّحول لدى ذات الإنجاز يظلَّ " مشبوهاً " و " مشكوكاً فيه " .

غياب القدرة على الفعل :

إنَّ الوحدات المعجمية المتوفِّرة ، تصوِّر حالة الذات العاجزة عن الفعل ، حيث

نتبين أن المعري " من موقعه كراوٍ عليم " ، هو الذي يحرك هذه الشخصية ، وينطقها ويدخل في أغوارها . « أنا رجل مهيف أي سريع العطف (4) » « أنا رجل لا صبر لي على اللّوَاب (5) » فكأنني إنما أخاطب ركوداً صمّاء (6) « فبلوت نفسي في العبور فوجدتني لا أستمسك (7) » إن حكاية الأحوال والأقوال والأفعـال تكشف المواطن التي يتناول منها المعري شخصيته هذه في شيء من " التّقليب " على وجوه عدّة .

إن هذه الحاجة إلى الآخر / الواسطة ، كانت دائمة الحضور داخل هذا المسار القصصي « فجعلت تمارسني وأنا أتساقط عن يمين وشمال » إلى أن « رجع إليّ (إبراهيم) فجذبني جذبة حصّلتني بها في الجنّة »

ولطالما حاول ابن القارح استغلال بضاعته الأدبية من حيث هي وظيفية غرضية ملازمة له . إذ كان قد سأل الله الأدب في الجنّة تلذّذاً به . فمدح شعره رضواناً وزفراً وحمزة . ولما كان رضوان وزُفر ملكين فإنهما لا يتصرفان إلا بأمر إلهي ، قد رفضا " تسلّل " ابن القارح إلى الجنّة ، على طريقة التشكّل الذي تهياً لإبليس فاستحال حيّة ، وتسلّل إلى جنّة السماء لأجل أن يفوي أبم وزوجه كما تروي ذلك بعض كتب الأخبار والتفاسير .

غياب الواجب :

الواجب مفهوم مركزي في منظومة الفواعل عند غريماس . ولقد غابت هذه القيمة من عمل ابن القارح .

إنّه لما سئل عن بيئته أسقط من يده « فأفكرت ، فرأيت أمراً لا قوام لمثلي به ، ولقيني الملك الحفيظ بما زير لي من فعل الخير ، فوجدت حسناتي قليلة كالنّفا في العام الأرمّل » (8) فتقرّبطه في الواجبات الدنيوية ، جعلت منه صورة من المخازي : تملّق وتزلف وAntehazie ووصولية فاضحة مفضوحة ، قد جمع له المعري خوفين ، خوفاً من العقاب وخوفاً من العذاب ، وشعر أنّه مقدّم على قضاء ين لم

يعدّعهما في الدار العاجلة . فالمكان هو " موقف الحشر " والزمان " يوم مقداره خمسون ألف سنة " ، لذلك حصل هذا التصدّع في السلوك وفي الموقف ، حالاً وحركة ، وكائناتاً بالمعري إذ يسحب من تحته المكان والزمان ، ويلقي به تلفظاً ولفظاً داخل " الماضي " يريد أن يخلص منه العصر والحاضر . إذ اعتقد ابن القارح أن رضوانا هو ملك ينبغي أن يمدحه وأن الجنة قصر ينبغي أن يدخله ، فانقلب الذي تعودّه زيفاً وصيحة وقهقهة من الراوي .

إن الضحك هنا « يخفي فكرة تفاهمية تواطؤية مع الضاحكين الآخرين » هكذا يتعجب ابن القارح « فما حَفَلَ بي ولا أَظُنُّهُ أبِي لِمَا أَقُول » (9).

غياب القدرة على المعرفة :

إذا كان ابن القارح قد حافظ أساساً - وهو في الجنة - على أدبه وعلمه « إنّي سألت ربّي عزّ وجلّ أن لا يحرمني في الجنة تِلْكَذا بأدبي فأجابني إلى ذلك .. » فإنّ هذه المعارف أرادها المعري بضاعة مربوذة وكلاماً في غير مقامه ، وعلماً في غير أهله . فلم يشأ - الشيخ الجليل - أن ينتظر نهاية الموقف لأنّه خشي على نفسه الفرق في الفرق . فأراد أن يسبق إلى الدخول ويتخلّص من الطعوش . من هنا يمكن أن نفهم هذا التسرّع منه ، ونفهم بالمقابل هذا التأجيل من المعري ، وعرقلة برنامجه الأساسي بخلق حوافز للتعثر والسقوط .

إنّ ما كان من أمر ابن القارح إنّما هو سلوك يصدر عن المخايل التي تفشّي تصورات العامة وتمكّلاتهم للموجود المجتمعي والذهيني والسياسي ولم يكن ابن القارح إذن ، سوى أداة طيعة لدى المعري ليفكك خيوط الشيعة بما بشّرت به من بدعة صكّ التوبة ، والإمامة ، والشفاعة ، والنّبوة ، وما إلى ذلك من أخبار تروّج لها ...

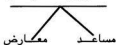
الرغبة :

يمكن أن نقول إنّها الشرط البنوي الوحيد الذي توفّر في العامل . إنّ حركته داخل النسيج السردّي تقوم على مبدأ الرغائب . فلقد رغبَ بدءاً في التعجيل

بالدخول إلى الجنة » وفي أن يُراحَ من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجّل الفوز « (10) .

واستناداً إلى مفهوم " النموذج العاملي " يمكن أن نحدّد حضوراً لفئة من الممثلين (Acteurs). بعضها يشكل عاملاً مساعداً وبعضها الآخر يشكل عاملاً معارضاً :

عامل - ذات (رغبة) موضوع - القيمة



العامل - المضاد : (anti — Sujet)

إنَّ أهمَّ من يمثل هذه الوظيفة هما : رضوان وزفر ، لعلَّهما يشيران إلى موقف الرِّقْض إذ به ينفق البرنامج السُّردي الأول : (ابن القارح - رضوان) وبه ينتهي هذا المسار في مرحلة أخيرة من البرنامج مجدداً . فهذا العامل محاصر بسلطة رافضة هي سلطة رضوان ، وداخل هذا الحصار ، كان ابن القارح يبحث عن مخرج من هذا الضيق والاضطراب ، فلقى أبا علي الفارسي فانتصر له . وهذا الاستطراد السُّردي ضمن دائرة البرامج لأخرى ، تكشف لنا حالة التَّيه والضياع والعبث في موقف ابن القارح . إذ ليس الحين حين تجارة بالأدب واعتناء بالخصومات ، بل الموقف ، موقف مساعلة عن الأعمال واستظهار للُبَّيَّة ، والإجابة على أسئلة الخالق لا على أسئلة الشعراء . فلن يشفع له أدبه ولا أستاذه الفارسي

العامل المساعد : (Adjuvant)

إنَّ الرِّغبة تحققت بفعل الوساطة وليس بفعل القدرة الذاتية . فخلال كل هذه المسيرة القصصية عالج أبو العلاء مسألة اجتماعية ، فكرية نجد لها صدى في نصوص أخرى من الرسالة . ويعدُّ هذا النص مركزاً جَذِبَ تتكثف فيه مفاعلات لغوية وسردية لرسم موقف نقدي من نظام الأشياء القائمة ، وقمع الشاذ من الفكر

في ذلك العصر . فالنصوص العلانية هي عنف ضدّ عنف . ولغة ضدّ لغة مثلك
اخترافاً لإطار معرفي أحسن المعرّي وكانّ المجتمع العربي لا يستطيع أن يعيش إلّا به
وهو مفهوم العصبية ، إذ نجد نوعاً من " الإنزياح " (Ecart) عن العصبية القبليّة
الجاهليّة ثم العرقيّة (العهد الأمويّ) وأخيراً عصبية دينيّة (عثرة عليّ) تحقّقت في
شكلها الجديد .

خاتمة :

يظهر إذن من خلال هذا المقطع القصصي أنّ كامل الوحدات اللّغوية الصغرى
تنهض بوظائف سرديّة مهمّة خدمة لأثر معنى - أردنا أن نقتبّعه وهو مفهوم
الوساطة بمختلف تنويعاتها .

وتبيّن لنا أيضاً أنّ البرنامج السّردي ظاهرة تحقيق لرغبة العامل - الذات وباطنه
سخرية وتهكّم لاذع من ابن القارح ، ومن كلّ المخايل الذهنية التي توهمتها
السّلطة السياسيّة ، الدّينيّة (المركز) وتمثّلها العامة أسوأ تمثّل (المحيط) .

واستطعنا في هذه المحاولة الوقوف على أنظمة علنيّة مكثّفة داخل البناء
القصصي من شأنها أن تساعدنا على رصد بعض جوانب الإبداع الفنّي في رسالة
الفقران . غير أنّ المنهج الذي أردنا تطبيقه لا ينبغي أن يفصلنا عن جمالية النّص ولا
أن يكون فاصلاً بين الذات المبدعة والعمل الإبداعي نفسه . إذ يبقى النّص
الأدبي أرضية للتجريب دون تعسف أو إعلاء لامتلاك الحقيقة الكاملة .

* الهوامش :

- 1 - كتاب الضحك : (ص 61) .
- 2 - كتاب الضحك : (ص 91) .
- 3 - كتاب الضحك : (ص 20) .
- 4 - الفقران ص 249 .
- 5 - الفقران ص 250 .
- 6 - الفقران ص 251 .
- 7 - الفقران ص 260 .
- 8 - الفقران ص 249 .
- 9 - الفقران ص 249 .
- 10 - الفقران ص 259 .

الموزون والمنثور بين خصائص الكتابة وتحديد الإيقاع (من منظور المفهوم البلاغي)

بقلم : الأزهر النفطي

يقول بن خلدون في الفصل السادس والأربعين من المقدمة : (إعلم أن فنَّ الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم .)
من ناحية المنهجية حدّدنا محاور هذا العمل في قسمين أساسيين :

أ - تشكيل التجربة الفنية داخل عناصر تكوينها .

ب - الشعر المنثور أو قصيدة النثر : تفكيك ملامح النصّ الشعري وشحنه برموز ذاتية خاصة فهل حدثت تغييرات على كتابة النصّ الشعري تمنحه خصوصيته على مستوى البنية والدلالة ؟ وهل إنتقل النصّ الشعري من مرحلة المحاكاة والتماثل والإنشاد والتطريب إلى مرحلة الكتابة والكشف والإستفسار والبحث عن البديل المشروع ؟

وكيف تمّ التعامل مع النصّ الشعري القديم في مرحلة التأسيس للمناهج النقدية الحديثة لمعرفة كيفية انخراط الشعر في التاريخ من خلال التأسيس المتواصل للتحوّل ؟

أسئلة حارقة تبحث عن ماهية الفعل الشعري المنجز مع مختلف المدارس الشعرية عبر مراحل تطوّر السّنة الشعرية ومدى تقبلها جمالياً : (فأكثر الكتاب أوصالة هو إلى حدّ بعيد رافد من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه من غير ذاته) . ذاك ما قاله " Nanson " في بحثه " de la methode dans les science " الذي عربيّه من مندور ونشره تحت عنوان " منهج البحث في الأدب واللغة "

بيروت 1946

على هذا الزساس دافع الجرجاني صاحب نظرية "النظم" عن الشعر دفاعاً منهجياً بالدليل النقلي والدليل العقلي معاً قائلاً (أعلم أنه ليس مرشدك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، فالأمر يقع من المرء في فؤاده) .

وقد التقى الجرجاني مع "كروتشا" فيما سماه " بالتمييزات الخداعة في الفن وفي نظم الكلام وماله من خصائص جمالية معينة ترتفع به أو تنخفض حسب ما في النظم من إضافات جديدة ومن أسرار ومن خفايا ، فالمبدع يعبر والناقد يقدر ما في التعبير ومعانيه ، والإبداع في صميمه نقد للأشكال التي نصوغ ، لنصوّر التي نتخيّل ، للكلام الذي نقول . والناقد حسب عبارة الأستاذ توفيق بكار خبير في مرجعية المعرفة للتمييز بين الصحيح والبهرج وهناك مصطلحات تصوّر المعاني في صور شتى ولكل ناقد غرياله .

واختارت عبقر موطّن لمباحثي
وطعننا فلم اختر سواء منافيا
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذا زمان الشعر ينهض قومه
ويصدّ عن تلك الجفون تعاميا
أرايت كيف النور راود وردة
فتمازجا والعطر هبّ مجافيا
يتنفّس الورد المدلّ مثمنا
يتنفّس البركان في أبياتيا
أحمد سليمان الأحمد

مهرجان المربد الثامن بغداد 24 نوفمبر 1986

ولقد كانت مقولة عبد القاهر الجرجاني " الشعر كلام موزون مقفى " من المسلّمات القطعية والبدئية في عصرها إذ نحا نحوه العديد من النقاد في ذلك

العصر ومنهم حازم القرطاجني القائل : (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ويكره إليها ما قصد تكرهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل ومحاكاة مستقلة بنفسها بنفسها أو تصور بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس إن اقترنت بحركتها الخيالية أو بانفعالاتها وتأثرها) .

لكن حازم القرطاجني تفتن في بعض آراءه التطبيقية النقدية إلى خاصية الزسلوب الذي يميز النص الشعري الموزون عن أسلوب النصوص النثرية خاصة على مستوى الإيقاع من حيث هو تشكيل في المقام الأول باعتبار التفعيلة واللغة وطبق مفهومه للشعر على قصيدة البحري (بركة المتوكل) .

ولاحظ أن القصيدة تكتب بـزسلوب جذاب يجمع فيه الشاعر بين فنون الشعر والطرب في ضفيرة واحدة متجانسة .

وفي نفس السياق يرى الدكتور محمد زكي العشماوي في كتابه " قضايا النقد الأدبي " : (أن الفنان والناقد يشتركان في سمات وخصائص واحدة تتمثل في القدرة على الإحساس والتتوق والقدرة على التخيل . والتميز الوحيد عند الناقد أنه يعيش تشكيل التجربة الفنية ويتصورها معه داخل عناصر تكوينها) .

فالغن الحقيقي يفاجئنا ويدهشنا ويحرك المياه الراكدة فتتأمل وتفكر .
يقول الأستاذ محمد العياشي صاحب كتاب " اتلايقاع الموسيقى في الشعر في رثاه لزعيم الحركة النقابية المرحوم فرحات حشاد متأثراً بديوان منور صمادح << فجر الحياة >> الذي نشر سنة 1955 وصودر من قبل الإقامة العامة :

أسينا آيات الهدى يوم طلة

فما لفؤاد بعده من تعلّة

أحشاد إن نجزع ونفجع

فذاكم لخطب وهذا الخطب أعظم علّة

أحشاد فممن العامل العائل الذي
يرهقه الاملاق عن خبز ملة
عليك سلام الله ما لاح بارق
يجلّي الدياجي بالنجوم الالهة
ويقول الشاعر الأندلسي بن خفاجة في التشبيب بالمرأة :
فتق الشباب بوجنتيهما ورده
ففي فرع أسلحة تميد شبابا
وضحت سـوالف جيدها سوسانة
وتوردت أطرافها عتابا
بيضاء فاض الحسن ماء فوقها
وطفا به الدرّ النفيس حبابا ...

أما على مستوى التنظير للشعر العربي عامة في المناهج النقدية الحديثة فهناك
ثلاث مراحل أساسية لا بدّ من الإشارة إليها :
أ - مرحلة البعث الشعري
ب - مرحلة المدارس التجديدية

ج - مرحلة التأسيس للمناهج الحديثة في التعامل مع النصّ الشعري القديم . علما
أنّ التنظير هو عمل ذهني ينتقي معارفه المتشعبة من مختلف مرجعيّات العلوم
التاريخية والاجتماعية والحياتية وتتوقف نجاعته على مدى قابليّته للتطبيق فالنصّ
ليس معزولا عن واقعه إذ أن قيمته الفنية تكمن في بنيته الجمالية .

أما على مستوى الشكل فالقصيدة خاضعة للطوارئ الغيرية والتحوّلات
الاجتماعية الممكنة ، فكلّ تحوّل داخل السّنة الشعرية مشروط بنوعية تقبلها جماليا
ولأفق القراءة التي يستجيب لها النصّ كي يتمكّن الباحث من معرفة كيفية انخراط
الشعر في التاريخ من خلال التأسيس المتواصل للتحوّل ولا بدّ أن يبرز أثر التحوّل
على مستوى الشكل والمضمون لأن التحوّل على مستوى كتابة القصيدة الكلاسيكية

أو التقليدية وكسر الوحدة العضوية للبيت الشعري المكوّن من صدر وعجز وقافية ورويّ داخل المنظومة العروضية للبحور الخليلية ظهر مع تجربة الشعراء الرواد في كتابة الشعر الحر كمحمد العروسي المطوي وعلي أحمد باكثير والسيّاب والبيّاتي ونازك الملائكة وعزيز أباظة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الماغوط ومحمد إبراهيم أبو سنّة وحسن البحيري ... هؤلاء الرواد قرؤوا ما تيسّر لهم من التجارب والتراجم الغربية وتأثروا بها وأثروا في بناء القصيدة العربية مشرقا ومغربا دون انحرافهم تماما عن كتابة القصيدة التقليدية لأقناعهم بأن كلّ عمل فني بليغ في التعبير قادر على الإشعاع موحى وعمل حديث (يمكنكم العودة إلى مجموعات : الزهرة الذابلة للشباب الكوليرة لنازك الملائكة حبّ تحت المطر للبياتي ...)

يقول أبو تمام :

يا صاحبيّ تقصيا نظريكما

تريّا وجوه الأرض كيف تصوّر

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويقول الشاعر لبّيد :

رمتني بنات الدهر من حيث لا أرى

فكيف بمن يرمى وليس برامي

ولو أنني أرمى بسهمي رميتها

ولكني أرمى بغير سهامي

* الشعر المنثور أو قصيدة النثر :

يقول دعبل الشاعر :

يموت رديّ الشعر من قبل أهله

وجيّد يبقّي وإن مات قائله

للتوقف عند العناصر التكوينية لقصيدة النثر وخطابها القائم على كسر الوحدة

العضوية للقصيدة التقليدية للبحث عن إيقاع داخلي مغاير لقصيدة البحر نلج عالمها

بالعودة إلى الكتابات التي بشرت بظهور هذا النمط من الكتابة الشعرية اعتماداً بالخصوص على نصّ أدونيس (في قصيدة النثر) الصادر بمجلة شعر سنة 1960 وكذلك عن مقدّمة أنس الحاج لمجموعته الشعرية الصادرة في نفس المرحلة وأيضاً عن موقف الدكتور محمد زكي العشماوي أستاذ الأدب وناقده ونائب رئيس جامعة الإسكندرية سابقاً من هذا الضرب من الكتابة الشعرية الصادر بمجلة العربي العدد 411 ص 65 .

يعرّف أدونيس الأثر الشعري في كتابه " زمن الشعر " بقوله : (ليس انعكاساً بل فتحاً وليس رسماً بل خلقاً هو الرؤيا لا تكتفي بنقل الأشياء من وضع الحسّي إلى المنطوق اللّغويّ بل أنها تعيد صياغتها بتفكيك ملامحها الظاهرة وشحنها برموز ذاتيّة خاصّة) .

على هذا الزّساس ، تعود المفاهيم الأساسية لكتابة قصيدة النثر إلى ثلاثة مجالات رئيسيّة :

ARCHIVE

<http://Archive.org>

أ - شروط كتابة قصيدة النثر

ب - مجال الحسّ المدني لكتابة قصيدة النثر

ج - الأدوات الشرطيّة لكتابة قصيدة النثر .

والملاحظ أنّ هذه المفاهيم تحدّد الشعر عامّة ولا تحدّد قصيدة معيّنة فهل يكون الشعر العربي الآن أفضل حال بالنظر لشعر العشرينات والثلاثينات والأربعينات والخمسينات والستينات المكوّن من بنى شعرية متعدّدة وأحياناً متداخلة لم تستطع الحسم في قضية الشفوي والمكتوب في الشعر حسب طرح الناقد اللبناني بول شاوول ؟

لقد قام التشريع لقصيدة النثر بتثبيت جملة من المفاهيم التي وضعت في مقابل مفاهيم قديمة على أنها مفاهيم تأسيسيّة أو بدائل :

فالوحدة العضوية اعتبرت بديلاً عن عمود الشعر ، والجملة اعتبرت بديلاً عن البيت الشعري ، والإيقاع الداخلي الذي يوحى بأن الشاعر يؤدّ الموسيقى من داخل

الكلمات اعتبرت بديلا عن الأوزان والبحور الخيلية .

على هذا الأساس تنطلق خصائص كتابة قصيدة النثر من كسر ما يسميه أدونيس " بالاتجاه الأحادي الحطي " بمعنى شروط مكونات عمود الشعر من استقامة اللفظ ومشاكلة اللفظ للمعنى وذلك بجعل قصيدة النثر تقف على الجمع بين الفوضوية من جهة والتنظيم الفني من جهة أخرى .

وقد نشر المرحوم محمد البشروش نماذج من كتابة قصيدة النثر بمجلة المباحث في الأربعينات ، وفي مرحلة الستينات نشر الأستاذ محسن بن حميدة مجموعته الشعرية " قافلة العبيد " كما نشر أحمد القريوي ديوانه " سنابل الحريرة " وفي السبعينات والثمانينات عرفت كتابة قصيدة النثر بتونس أوج ازدهارها وحضورها على مستوى الممارسة والتنظير مع نخبة من الشعراء والنقاد نخص بالذكر منهم محمد أحمد القابسي ، مختار اللغماني ، سوف عبيد ، عزوز الجملي ، زهرة العبيدي ... ومن النقاد نذكر أحمد حازق العرف ومحمد الصالح بن عمر .

يقول أدونيس في تعريفه لقصيدة النثر : (إن قصيدة النثر عالم منظم جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها تحمل معناها وغاياتها) <http://>

وهنا يرى الدكتور محمد زكي العشماوي في كتابه " بين القديم والجديد " أن أدونيس في كتبه النقدية وخاصة في كتابه " مقدمة الشعر " وكتابته " زمن الشعر والثابت والمتحول " كان ناقدا مستثيرا صاحب لفئات خصوصا لقراءة للتراث وهو شأن النقاد المحدثين إلا أنه حين يكتب شعرا يستغلق حتى وإن أمتعنا ومثل هذا لا يمكن أن يخلق استمرارا وحياة فنية طويلة العمر رذ لا بد أن تكون ثمرة همزة وصل بينما أقوله وبين الآخرين ولو لا الإذن ما كانت الموسيقى وما كان الشعر

الليـون الخارق في الصمت

كل شيء يوحى

بأن العالم انتهى

أو ينتهي
في لحظة
وأكون بين أهل مانوا عيلاً
الطيبون يموتون دائماً عيلاً
لأنهم لا يدّ أن يموتوا
في فناء الحديقة
تهوي ورقة
ورقة أخرى
ورقة
وتبقى الشجرة
شجرة الليمون الخضراء دائماً :

عزوز الجملي

(قصيدة تحول فيوان ألعاب المجروح ص 21)

على هذا الأساس ، ستكون قصيدة النثر اجابة من الاجابات الممكنة الظرفية
على أسئلة الشعر الكبرى كما كان الشعر العمودي اجابة مخصوصة وكذلك
الموشح وكذلك الشعر الحر . فقصيدة النثر من وجهة نظرنا توسيع فعلي في
الكتابة الشعرية لكنها ليست أنقى أشكال الكتابة الشعرية كما نَظر لها أدونيس
وأنس الحاج .

* مراجع :

- 1 - مقدّمة بن خلدون الفصل 46
- 2 - ندوة النقد العربي مشكلاته وأفاقه التي نظمها مهرجان صفاقس الدولي في شهر جويلية 1993 دراسة الأستاذ شكري ميخوت
- 3 - مجلة العربي عدد 411 ص 65 الدكتور محمد زكي العشماوي
- 4 - كتاب منهج البحث في الادب واللغة بيروت 1946 ترجمة محمد مندور .

جمالية التوقيع والتطويع

في ديوان بدر شاكر السياب

الأستاذ : منصف البازي

هين عريت جرهني ، وضعت جرها سواء
حطم السور بيني وبين الاله - الديوان -

* تمهيد :

إذا كان الابداع الشعري ، هو القدرة الفنية المتمكنة من عصر التجارب الإنسانية التي تملئها الحياة . فإن تجربة بدر شاكر السياب الشعرية كانت موقعة على الألم ، طوع فيها المجرد إلى محسوس ، وحول فيها فعاليات الاسطورة الايحائية من محض الخيال إلى واقع ملموس ، فهي تجربة مبنية على النزوع نحو الجوهر ، نحو بناء عالم فني ، استقطب فيه الشاعر الماضي ، بالأسطورة والراهن بالرؤيا واستشرف المستقبل بالمعاناة . فقد جعل من قصيدته سقلا يحمل رؤيا المصير ، واضعا قضية الذات في صراع دائم مع حدود الواقع الضيقة .

* تجربة السياب الشعرية : (الوعي / الألم / المعاناة)

لقد تجاوز السياب بإبداعه الشعري ، الإطار الشكلي القديم للشعر ، كما تجاوز نطاق الذات المنشغلة بهمومها الضيقة ، وأوجد إطارا أرحب لقصيدته في تشكّلها رؤيا وموقفا وفنّا ، من خلال مضمون جديد كان من أهم نوافع الثورة عنده على كلّ مواصفات القصيدة القديمة . فقد اندفع باللغة جاعلا منها ، لغة حيوية ، لا تقرر ، بقدر ما تحفز وتحرّر . فلا تهبط بالأشياء إلى قاع الذات لتستقرّ بها ، بل تغوص لتصنع زلزالها في النفس كما في الواقع . وهو ما جعل شاعرية السياب تتمرّد في أحيان كثيرة على صرامة المبنى . فنجدّه في قصيدة (تموز جيکور) مغرقا في

الذات ، راغبا في التحليق في متاهات الميتافيزيقا ، ساعيا إلى رومنطيقية إجتماعية ، كما نجده ملتزما سياسياً يرى المدينة خنزيرا ، يطا الذات البشرية الريفية وطاً وحشياً .

* جيـكـور ستولد جيـكـور ،
النـُورُ سيورق والنـُورُ ،
سيفيـض الـبيـدر بالقـمـح

فلم يعلن السياب عن أزمته الشخصية فقط في شعره ولا أزمة الشعر العربي المعاصر فحسب ، بل الأزمة الأكبر والأعمق ، أزمة التكسر الإجتماعي والثقافي الذي يطحن الواقع العربي ، ويضعه في مخاض طويل ومؤلم وساحق ، فليست معاناته بحالة فردية مطلقة بل هي في الحقيقة التعبير الاكمل عن مأساة الإنسان ككل .

من هنا تتشكل غربة الشاعر وإبحاره في متاهات الالم والإحساس بالضيق ، فتأسست رؤيته على دلالات أسطورية ، فكان شأنه شأن الإنسان الذي يبحث عن الخير صلب العفن فلو أخلصنا النظر في أنشودة المطرية ، ألفينا الأسطورة ممتزجة بالواقع لتقدم لنا صورة فنية لقدرة الشعر الحديث على الإجابة الفنية عن أسئلة افترضها في بدايات تكوينه .

فكل من قصائد السياب تعبر عن تجربة ، فتجاريه كانت مشبعة بالمرارة والالم ، أو بالأحرى يوقّع قصائده على الالم النابع أغلبه من الذات لينفتح على المجتمع والواقع . وذلك ما يعبر عن استيعاب الواقع وعمق التجربة الاجتماعية ونضج التجربة الشعرية حيث يؤد الالم الصورة ويوصلها داخل الإبداع .

* الصورة الشعرية : (الايحاء)

لما كانت الصورة الشعرية هي أساس القصيدة ، فلم تعد الفكرة المطابقة للمبنى هي مقياس الشعر . بل صارت الصورة التي توحى بالفكرة وقدرتها على بناء العلاقات الجديدة هي المقياس . فعملية اخصاب العبارة وإثرائها يحتاج إلى مكابدة

كبيرة ، ومعاناة مضمّنة أثناء عملية الابداع .

تتمكن قيمة صور السيّاب الشعرية في قدرتها وطاققتها على الايحاء والرؤى التي تثيرها ، والدلالات التي تكشف عنها والتساؤل الذي تولّده ، وهي صور جزئية ومركبة تتخلّلها مشاهد وجزئيات تتألف وتتقابل داخل القصيدة الواحدة ، وتنتشر روحا وحسّا في شعره ، هي حالة وجودية وحضارية تجسّد حالة الاملاق داخل دائرة الزّمن الحاضر لاستشراف المستقبل ، وهي صور تقوم على التّداعي ، تتشكل أحيانا بالذّكرى والتّذكر وتعتمد أساسا على التشبيه :

" كأنّ طفلا بات يهذي

كالحبّ / كالاطفال / كالموتى هو المطر . "

* الفضاء : (الإنسان / الزّمان / المكان)

يتشكل الفضاء في شعر السيّاب بمعنى القضية في صور شتّى فنيّا ويمكن حصرها في إطارين : إطار المدينة بما تحمله من قيم الفساد (العرض) وإطار الرّيف (الجوهر) وما يتضمّنه من طيبة وبراعة . وفي غير هذا وذاك فالمكان الذي ينشده السيّاب هو الإطار المتضمن للفعل البشري من ناحية والكلمة من ناحية أخرى .

والمكان لا يرد مفصّولا في شعره عن الزّمان ، حيث تُبنى وحدة القصيدة على تكامل عناصر الصّورة فنيّا ودلاليّا . فهناك المكان الذي يستوعب الواقع يعكّسه الحاضر (العراق / جيكور) .

" وفي العراق جوع ...

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرّحيق "

وهناك المكان الأسطوري ، وهو سفر في الماضي السّحيق ، ماضي النشأة الأولى حيث يصبح الواقع جزءا من معاناة الشّاعر وألامه .

المكان	— رمز الطفولة والبراعة —	الخصب / الحركة / الحياة .
المكان	— رمز الفساد والعفن —	المبغى / العقم / السكون .

" الموت في الشوارع

والعقم في المزارع

وكل ما نجبه يموت ... "

أما الإنسان فكان حضوره في شعر الشيباب مكثفاً ، ومتميزاً ، يجسد مختلف الحالات النفسية التي عاشها ، وكل اللحظات الحضارية التي يبحث عنها فإنسان الشيباب أبعاده متعددة ، يرمز إليه بالأسطورة حيناً وبمختلف الرموز الأسطورية حيناً آخر ، بحثاً عن تأصيل الإنسان المبدع في كيان حضاري خصب .

ولعل حضور " تموز " و " يوليوس " و " السندباد " بصفة مكثفة يرمز إلى الإرادة البشرية والتحدّي والوصول إلى معرفة اليقين والوعي والاختصاص . وليس ذلك هو الشكل النهائي لحضور الإنسان في شعره ، بل تجده في قصائد أخرى جاعلاً من رموز " قابيل وهابيل " علامة على الصّراع الإنساني الدائم ، وجاعلاً من " المسيح " رموزاً للتضحية والفداء ومن " أيوب " رمزا للجمود والقعود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakartbil.com

يولد قابيل كي ينتزع الحياة

من رحم الأرض من منابع الحياة

* الايقاع والموسيقى :

الايقاع في شعر الشيباب ، يحمل نفساً تفجعياً ، تبرز فيه الثنائيات والتقابل بين الأضداد ، هو بحث عن حضور فاعل مبدع . فيلوح الايقاع في بيته الأحرف والأصوات ووقع الالفاظ والوزن وتوظيف أعلام الأحياء وأعلام الأخبـار ، ومختلف التراكيب ، والمادة المعجمية وهو في مجمله إيقاع نابع من وعي أصيل بإيقاع الطبيعة وحيويتها وعناصرها الحركية والوجود والتجربة معا .

وإذا كانت الموسيقى نابغة من الداخل ، أي من التكامل بين عناصر الصورة الشعرية وتناغم ذات الشاعر مع الإحساس بالإيقاع فإن الإيقاع يجمع شتات اللغة وأوصالها ويؤلف بين معانيها ويزيدها قوة ومتانة وحيوية .

* توظيف الأسطورة : (الاجراء الأسطوري)

إنَّ ارتباط السيَّاب بالأسطورة ، هو ارتباط بعنصر الإبداع فيها ، وقد تمَّ له ذلك من خلال ما كان ينشده منها من دلالات رمزيَّة فما كان يعنيه من الأسطورة هو الرَّمز والطَّاقة الإيحائية فيها فكان يجد في هذه الرُّموز عناصر أكثر حيويَّة وحركيَّة ، والتقاء مع ما كان ينحرك في داخله من جوهر إنسانيّ .

من خلال الأسطورة والرَّمز الأسطوري عمل السيَّاب على أن يجعل لتجربته مغزى كونيًّا ، على الإنسان أن يدركه ويستثير به في تعامله مع الطبيعة . والأسطورة في شعره مرتبطة بالِّبَّة الرَّمز وموصولة بالبحث عن خلاص كونيّ شامل . وهي من أحد فروعها علامة على البعث والخصب (رمز تَمُوز) وعلامة على الابحار والاعتراق (رمز السندباد) فللأسطورة وظائف ومكوِّنات ، فهي في مهدها تقصُّ حكاية مقدَّسة .

إنَّ البناء الفنِّي للرَّمز الأسطوري يعود في تكوينه بالدرِّجَة الأولى إلى قدرة الشاعر على الاقتناع بذلك الرَّمز . فحين التعبير عن التجربة يتحوَّل الرَّمز إلى جزء من مشاعره وأخيلته . فالسيَّاب يلتقي مع شعراء جيله في الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث ، وإعادة تقييم التجربة الإنسانية على ضوء حاضر مثلث بالمشكلات الحضارية . هكذا ينحبس الصَّوت في قصيدته "الأسلحة والأطفال "

" نزع ولا موت

نطق ولا صوت

طلق ولا ميلاد "

هكذا - يكون الاجراء الأسطوري - حيث يستطيع السيَّاب أن يخرج الأسطورة من مرجعيَّتها التي منها انطلقت ، ويكسبها حقولا دلاليَّة جديدة . وهو بذلك قد وجد في الأسطورة وسيلة يثري بها عالمه الشعري أو عليها يؤسِّسه أو بها يرتقي إلى ترصد الصُّور الفنِّيَّة .

فقد وعى السيَّاب أنَّ منابت الشَّعر أسطوريَّة وأنَّ مآتيه مأساويَّة حين قال في قصيدة (المخبر) .

تَبَا لِهَذَا الْكَوْنِ ...

وَلِيَحْلِلْ بِهِ الدَّمَارَ ...

لَسْتُ أَبَا لِكُلِّ الْجَانِعِينَ ...

أُرِيدُ أَنْ أُرَوِّى وَأَشْبِعَ مِنْ طَوًى

كَالْآخِرِينَ ...

ويمكن أن ننبين توظيف الأسطورة في شعر السيّاب من خلال الرّسم التالي :

تعبّر عن الواقع : (رموز : (قابيل وهابيل وتموّز)

نقيض الواقع : (عالم الرؤيا)

منهج : (بنية القصيدة تقوم على الرؤيا)

نموذج : (قصيدة : الخير / المومس العمياء)

الأسطورة

* ثنائية الموت والحياة :

تتسم ثنائية الموت والحياة في شعر السهيب بالمرئونة ، فهما عنصران متلازمان لا يحتفظان دائما بدلالاتهما الحقيقية ، وذلك حسب التجارب التي كان يمرّ بها في حياته . وهذه التجارب تنعكس في ميّزاته الشعريّة وتشكّل داخل المفاهيم المتنوّعة للحياة والموت من خلال نوعين من الدلالات (حقيقية / مجازية) .

فهناك الموت بمعنى زمن الميلاد ، ولحظة بناء الحضارة وتوليدها من العدم ، الموت من أجل (بناء الغد الفتى واهب الحياة) هنا يبرز التلاعب بالرموز الإسطورية (موت تموّز رمز الغداء) .

لقد تمكّن السيّاب من الحياد عن المفهوم الحقيقي للحياة والموت في أشعاره وذلك بإيجاد صيغة جديدة لهما (المتحوّل) عبر جدليّة تقوم على الصراع بين كلّ القوى على جميع الاصعدة . فالموت من أجل البحث عن الحقيقة أعمق ما يبحث عنه السيّاب وعليه ، فإن الموت عنده قضيّة تحمل قيمة فكرية أصيلة تتشكّل دلالاتها داخل بنية الأسطورة .

فقد سافر السيّاب على قاطرة الألم كثيرا ، سافر مع الموت معانقا حياة الشّعـر

والإنسان ، كل ذلك في إطار رفضه للقيود في البيت والأسرة والمجتمع ... الخ .
فتراه في قصيدة (النهر والموت) يتمنى الموت من أجل بعث حياة جديدة حياة
الخصب والنماء .

” أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء ، مع البشر ...

وأبعث الحياة ، ان موتي انتصار .

*** المضمون الفكري للـ * مطر * :**

لقد تعامل السياب مع لفظة المطر تعاملًا مختلفًا حين تناوله ، إذ أوضحت بعض
قصائده أنه كان يرى في المطر الفكرة السائدة قديماً من أنه أصل الحياة ، بل
نجدّه في قصائد أخرى يحملها معنى الثورة على القهر الاجتماعي السائد آنذاك .
فقد ربط في ” أنشودة المطر ” بين مدلول المطر وبين الجوع الدائم في العراق ، بأن
يكون المطر ابتساماً أتيا يبشر بميلاد صبيح جديد يحمل بين طياته الأمل وأسباب
الانفراج . وبالتالي يكون المطر مسؤولاً عن الحياة التي ينتظرها الجوع في كل
مكان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

” تبارك الاله ، وهب الدم المطر

وعلى الرغم من كل التحويلات ظلّ المطر يحمل معاني كثيرة ، فهو رمز الربيع
والأماني والأمل والعطاء والمستقبل الذي يتمناه للعراق فقد أفاد السياب من المطر
في جنوره الإسطورية حين وجدها تؤدي أغراضاً متعددة .

*** جدلية الصراع بين الأضداد :**

كان البناء الداخلي لقصيدة السياب عاملاً أساسياً ومهماً في تخطي المألوف
فهو بناء قائم على الثنائيات والأضداد . كانت تدخل عنده في جدلية متواترة ، وقد
وضع السياب هذه الأضداد لا في صورة تقابل ، وإنما في حالة تؤثر وصراع
دائم أساسه الحركة الدائبة والفعل الخلاق ، جاعلاً الواقع متسعاً لهذا الصراع
البناء .

فالتناقض بين اليأس والرجاء ، والعذاب والفرح ، الضعف والقوة هو ما يشكل
النفس الفاجع في شعره . فنتشكل المتناقضات داخل عناصر الطبيعة عبر أجزاء
الصورة لتشكل الصورة الكلية التي تبعث على الحياة .
فوعيه بحركية هذه المتناقضات ، يجذر غربة الشاعر في الواقع ، وهي غربة
قائمة تبحر به في ثنايا الألم ، فتولد القصيدة متفجرة بينابيع حيرته وتساوله الدائم
حول جذور مأساته .

* وجيكور ، من لونها قام سور وبوابة

واحتوتها سكينه *

هذا السور الذي قام بين السياب ومدينته هو اليأس تمام الغربة من الداخل ،
والحياة غير ممكنة داخل فضاء ليس أكثر من مقبرة مسورة .

* خاتمة :

لقد أدرك السياب أن العبارة الشعرية سلبية ما خفي من المعاني وما استعصى
من اللفاظ ، وأن الأسطورة طاقة إيحائية كبرى ، ونظام حركي من الرموز
والأنماط . وأن الإنسان ، ليس سوى الباعث على التجديد والحركة والاختصاص .
فكان وعيه حاداً بمجالات الحياة وعمقها ، فأصبح الشعر عنده حالة من التوتر
والقلق والإثارة وقلب المفاهيم ، وهكذا استطاع أن يتخطى قيود الشعر ، ويتجاوز
المألوف ليبني عالمه الشعري على أسس فنية متميزة .

فقدت الساحة الأدبية في منتصف شهر ماي الشاعر الرقيق محمد
البقلوطي ، وقد كان لرحيله بالغ الأثر في نفوس أصدقائه وأحبائه وفي
مقدمتهم الشاعر فاتح بن عامر الذي ودّع الف قيد بهذه القطعة الباكية

... وغاب القمر

إليك يا نؤارة الموت*

شعر : فاتح بن عامر

لماذا يخونني قلبي ...

ويعضون عني بعيداً ؟

لماذا المساء كثيباً

ونجم السماء حزيباً

لماذا تَسوّدُ ماءُ المطرُ

تراخت مياه البحار

وعاد إلى عمقها

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولاح الخطرُ ؟ !!

وفرت طيور ...

طيور من الحزن فرت

وطار الغناء بعيداً

فغاب القمر

وشدت بقبضتها الموت صوت حبيبي

فبات غريباً وصار كفن

* / *

إلى أين مضى /

وخلّفتني في خلّائي وحيداً

كأنّي يتيماً ، تداعت خطاي

وتاه سبيلي وجفّت رؤاي

وخرّ البدن

* / *

فهل أشتهي مَوْتِي كي أراه
وهل أقطفُ العُمُرُ
لأسري إليه مضيئاً
أصلي ...

فأتيه قولي

* حبيبي ... حبيبي *

وروحى تراك

صموتا تناءيت فجراً

وصوتك لحنٌ شجيٌّ

يفوح دموعاً

يهز فؤادي لغرط الحزنُ



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

* / *

» حبيبي رَحَلُ « حزين أنا

يارفاقي حزين

وَهَمِّي كَبِيرٌ

لذا سوف أبكي

عليه طويلاً

لأنني بَعِيدُ الفِراقِ

يَتِيمٌ بهذا الوطن

* نوأرة الموت : قصيده للشاعر الراحل "محمد البقلوطي" مؤرخة بتاريخ

12 جويلية 1993 .



جنة الخلد بلادي

شعر : الشافعي السليمي

إنني نبضة عشق إنني نبضة عشق
إنني ومضة نور إنني ومضة نور
وأنا قطرة ماء وأنا قطرة ماء
جنة الخلد بلادي جنة الخلد بلادي
إن من يهوى بلادي إن من يهوى بلادي
هذه الخضراء صارت هذه الخضراء صارت
وربى المجد تعالت وربى المجد تعالت
ووجوه القوم نشوى ووجوه القوم نشوى
وبأقلام المعالي وبأقلام المعالي
راية للنصر بانست راية للنصر بانست
صارت الخضراء تزهر صارت الخضراء تزهر
فإذا بالشعر يشدو فإذا بالشعر يشدو

نبضت عبر هواها
قد تهادت في مداها
قد سرت عبر رباها
لست أحيأ في سواها
يبدل الروح فداها
روضة فاح شذاها
هات من يبلغ ذراها
فجرها الحر علاها
خطط المجد الجباه
يلثم العز سماها
تبهج النفس رؤاها
كلنا في العشق تاه

قلنا تبنا فكذبنا

شعر : فوزية علوي (القصيرين)

أو كلَّما قلنا شُفينا

ولبسنا أقنعة الرُتابة والكآبة

وبراقع الكذب الحزينه

عادت حساسين الظهيرة من جديد .

لتنقُـر في سفرجلنا القديم

وتعيد للدرّاق أحلام الصبَا

أو كلَّما غنّت ربابه

أو هبُّ من شرق نأى ضوُّ الصبَا

تُبنا هيامًا واتقدنا .

أو نقلُ تبنا !!؟

فلتنزل الأمطار

ما شأنُ زنبِقنا

مآنت براعه وأجذب من زمان

أو تزهر الأقمار

لم يبق للنوار من خجلٍ يبيعه للجنان

أو ترقص الأوتار

نسي أو ترقص المُغَنّي من زمان

رقص الحُباب وضجّة الألحان

فَلِينْهَمْ مَزْنٌ وَمَزْنٌ

أَيَعُودُ لِلإِزْهَارِ بَعْدَ الْمَوْتِ غُصْنُ

قَفْلُنَا هُدَيْنَا

لَمْ يَبْقَ فِي الْقَلْبِ الْمَعْنَى

مَنْ كَانَ يُبْتَلَى أَوْ يُبْتَلِينَا

وَلَيْسَنَا أَثْوَابَ السَّخَافَةِ

وَكَتَبِينَا فَوْقَ أَبْوَابِ الْهَوَى

" هَذَا خُرَافَةٌ "

فَلِمَاذَا الْيَوْمَ يَا طَيْرُ تُغْنِي

وَلِمَاذَا رِيَشُكَ مِنْ بَعْضِ مَا أَبْيَضُ تُحْنِي

وَلِمَاذَا إِذْ خَطَرُ ذَاكَ الْمَطَرُ

سَكَرَ الْقَلْبُ حَنَانًا

وَلِمَاذَا إِذَا تَنَشَّى فِي سُوَيْدَاءِ السُّمْرِ

صَوْتُهُ السُّكْرَانُ مِنْ شَرْبِ الْقَمَرِ

رَقَصَ الْقَلْبُ افْتِتَانًا

هَلْ أَصَبْنَا مَا دَهَانَا

أَوْ لَمْ نَقْلُ تَبْنَا

كَذَبْنَا

أَتَرَانَا قَدْ عَنَانَا مِنْ حَدِيثِ الصَّبِّ

مَا كَانَ عَنَانَا



إنها تأتي كل ليلة

شعر : صالح الصوايدي

تأتي كل ليلة
من وراء الحجاب
تقدم توبتها في لحظة
وتمر...

كما العطر من وراء السحاب

والسنين على طفولتي الأولى

تأتي كل يوم

تحتسي كأس خمر

وتغدو...

كما الريح بين الخدود الحزينة

والبسمة بين الشفاه الطريفة

تجيء محملة برسائل السنين

مختمومة ببريد الزمن والطفولة.

تذكرني أرني طفل لا زال يتحسس الخطى الأولى

يدق أبواب الذاكرة

ويعلن أنين الحنين إلي...

إلى طِفْلٍ : كان يَحْبُو

تُمْ يَحْبُو

وَنَمَا ، كَعُودٍ عَرَعَرٍ

أَرْفَقَتْهُ شَمْسُهُ الْإِسْتَوَانِيَّةُ

تُرْبَتُهُ الْأَرْجَوَانِيَّةُ

أَتَتْ ، لَفَتْ جَسَدَهَا الْعَارِي

وقالت : أخاف عليك مني

ومن هذا الجَسَدِ الطُّحْلِي

فَالنَّشْرَبُ مَعَا

وَلْنَعْدُو مَعَا

خَلَفَ هَذَا الزَّمَنَ الشَّرْقِي

قالت : ، وانصرف انت <http://www.sakhrat.com> فالزَّحْلُ مَعِي

وإلى حيثُ موسيقى الذِّكْرِى

وَوَقَعَ الْخَمْرَةُ

قَصِيدِ شِعْرِى

وعُرسِ نَهْرِى . /

صورة الأب من خلال

« الخبز الحافي »

(لمحمد شكري)

بقلم : محمد الكشيوري

محمد شكري كاتب مغربي لم يتعلم الكتابة إلا في سن متأخرة ، كتب مجموعة من الروايات بلغة غير لغته قدم خلالها سيرته الذاتية فأخرج وأحدث رجّة كبرى ساهمت في ارتفاع نسق مبيعاته في الأسواق الخارجية وفي ترجمة كتاباته إلى لغات عديدة .

ولد محمد شكري عام 1935 من أب ينتمي إلى قبيلة بني شيكر ... دخل المدرسة أول مرة سنة 1956 وعاش متشرّدا في طنجة ذاق خلالها طعم الجوع وقد أخرجته اللغة من الشوارع المظلمة لتتقل تفاصيل حياته وحياة الآخر . وكتب عن القيم الأخلاقية الرائدة منذ الطفولة مما جذب له عداء مؤسسات عديدة حرمت تناول قراءاته . فهل أن محمد شكري كاتب إباحي ؟! ، يقول : « أنا لست كاتباً إباحياً .. قد أكون كاتباً متمرّداً ، ولكنني أنقل حياة الناس إلى الكلمات ، لم أفعل شيئا لقد قلتُ لهم هذه حكايتهم فلماذا يزعجهم هذا .. إنهم هكذا يعيشون ويتناسلون ويموتون ، فما الضير من أن نقول لهم حقيقتهم » (1)

ما يهمنا ليس فقط تتبع الأسلوب الذي نقل به محمد شكري في جمل قصيرة يتخللها تكسير مبالغت من خلال جمل طويلة متماسكة مختلفة عن جمل الوصف والسرد .. هذا التكسير ينقلنا من الأشياء إلى إمتداداتها في نفس الكاتب - حياة من عاش بينهم غريباً حيث كان معارفه يعبرونه بالامية . فكيف رسم لنا محمد شكري في « الخبز الحافي » صورة الأب ، هذه الصورة التي بُنيت داخل أسرة

فقيرة في مدينة طنجة التي صار الكاتب فيها ساحة من ساحاتها وصعلوكا من صعلوكها ؟

ما بعد ثنائية الأم - الطفل :

تُجمع الدّراسات النفسيّة المهتمّة بعلم نفس الطّفل بأنّ هذا الأخير يعيش في بداياته الأولى حالة إنصهار تام مع الآخر المتمثل في الأم . فالأمّ تعتبر إمتداداً لجسد الرّضيع وحالة اللّاتميّز هذه ترافق الطّفل حتى سنّ الثّمانية أشهر . إنطلاقاً من هذه السنّ كلّ وجه غريب يقابل بالبكاء . ويُعتبر البكاء حسب المحلّلين النفسيّين (R . Spitz) علامة على معرفة الوجوه والشخصيات المألوفة . لكن الأب لا يدخل طرفاً ثالثاً في هذه العلاقة الاجتماعيّة إلّا مع المرحلة الأوبيديّة (في سنّ 4 - 5 سنوات) . فالطفل لم يعد ابن أمّه أو كنز أمّه الصغير بل طفلاً يعيش في عائلة لها إسمها ومركزها .

وفي هذه المرحلة وبالاغتماد على كتابات فرويد تكون عدوانيّة الطفل موجّهة نحو الأب . أمّا الصّورة التي يحملها الطّفل عن أبيه فهي صورة مزبوجة Ambivalente . فالأب يرمز من ناحية إلى القوّة ويرمز من ناحية أخرى إلى الكراهية . ويكون الخروج من هذه الوضعيّة عن طريق آلية التماثل أو التقمّص IDENTIFICATION للوالد من نفس الجنس فتتكوّن لدى الطّفل صورة شخصيّة مستقلّة بذاتها .

لكن كيف تجري الأمور في المغرب أو في تونس ؟

تؤكد الدراسات النفسيّة والاجتماعيّة على أنّ الطّفل لا يدخل في علاقة واضحة مع والده في بلدان شمال إفريقيا إلّا متأخراً (2) . فالعلاقة تشهد غياب الأب وتعويضه بحضور الجدّة التي ستتنصبّ عليها عدوانيّة الطّفل . لكن بعد عمليّة الختان التي تُعتبر علامة ضروريّة من علامات النّضج ودخول عالم الرجال يعمل الطّفل على أن يكون صورة مطابقة لوالده ، ونفس هذه الصّورة ستحدّد مستقبل علاقة هذا الأخير بأبنائه .

صورة الأب من خلال « الخبز الحافي »

يقدم لنا محمد شكري في بداية روايته صورة عن الوضع الاجتماعي والإقتصادي الذي عاش فيه . فقد انتقل الطفل مع عائلته إلى مدينة طنجة عروس الشمال ولم يتجاوز سن السابعة هرباً من المجاعة في بداية الأربعينات والحرب في أوجها . فمحمد شكري عاش محاصراً في الحرب والمجاعة : « كُنّا نبكي موت عمّي . كُنّا أطفالاً صغاراً . لقد رأيت أناسا يبكون لكنني لا أبكي إلا عندما أُضربُ أو يضيع لي شيء ما ... إنها المجاعة في الريف . الجفاف والحرب » (ص 11)

يتبين لنا من خلال الصفحات الأولى بأن الطفل (محمد شكري) يعيش في جو خائف

تسوده سلطة أب لا يرجع كل مساء إلا وهو معكّر المزاج :
Nous habitons une seule piece . Mon pere , quand il rentrait le soir etait , toujours de mau vaise humeur . Mon pere etait un monstre . Pas un geste . Pas une parole . Tout a son ordre , un peu comme dieu ou du moins ce que j'attendais ... mon pere un monstre

كيف يمكن له أن ينمو ويخرج من سطوة سلطة أب لا تسمع غيرها في غرفة واحدة صامتة ؟ لقد خرج محمد شكري من عالمه المغلق عن طريق عملية تحويل واعية للأمكنة . فأصبح المحيط ضرورياً بل جزءاً من الذاكرة وبذلك تحول الشارع إلى ضرورة ومحمد شكري لا يرى حرجاً في بوجه بعشقه للنساء والخمر :
Nostalgie ,Tetouan , les femme , le vin et le Kif»
«Tetouan est folle . Telle est ma nostalgie» (58).

لكن هذا الجنون وحياة المجون التي اختارها الكاتب بعد أن كان ماسح أذية ثم بائع صحف وخضر ثم نادالاً في بعض المقاهي والمطاعم لم يكن ليمحو صورة قاتمة ارتسمت في فكره حتى أن كراهيته بلغت الذروة . فأصبح يتمنى الموت لوالده ولكل من شابهه بل لقد ذهب إلى قتله رمزياً في أحلامه ولم يبق له إلا أن يقتله حقيقة :
S'il y avait quelqu'un dont je souhaitais la mort , c'etait bien mon pere . Je le haïssais comme aussi les gens qui pouvaient lui ressembler . Je ne me souviens plus combien de fois je l'ai tue en reve . Il ne me reste qu'une chose : le tuer

السؤال الذي يطرح نفسه من خلال ما سبق هو لماذا لم يُترجم الحلم إلى حقيقة ؟ هل أنُ الخوف من الآخر أو حبُّ الآخر الذي قد يكون كامنا معنا الكاتب من قتل أبيه ؟

قد يكون الخوف ، فالحبُّ أو حتى العبارات العاطفية كانت غائبة ، فالعلاقة - إذا سلّمنا بوجودها - هي علاقة تنافر قصوى حتى أن الغول خرج من البيت ليحتلّ الشارع وتصبح العلاقة بذلك ظاهرة حيث أنها ستتمظهر في العنف الجسدي لتتجاوز بذلك مستوى اللغة وتُشرك في أن واحد أطرافاً أخرى يُمثّلها أصدقاء

الكاتب : La main de mon pere sabattit sur moi . Je nai pas le temps de lui echapper , mais les copains de ma bande Lattaquerent ... Je Lentendis gemir et appeler au secours ... Jetais venge . Satisfait de voir couler son sang comme il avait couler le mien(58)

نستشف من خلال ما سبق بأن الأب لم يعد موجوداً أصلاً بل بالآخرى أن رغبة محمد شكري في إنتزاعه من الشارع الذي يعتبره ملكاً له وحده قد أصبحت رغبة ملحة ، الوصول إلى تحقيقها جائز بكل الأسلحة المتاحة لردّ اعتبار ذاته التي كاد ينسخها والده الذي تقنّن محمد شكري في تلقيبه بأشنع الألقاب وأكثرها حيوانية فسمّاه في حوارهِ مع صديقيه عبد السلام والسبتاوي بالكلب . (ص 62) .

والملاحظ أيضاً أن كراهية الكاتب لأبيه جعلته يحبُّ الشرّ بل ويذهب إلى حدّ التلذّد من إيذاء الآخر . فهو غير مستعدّ للتنازل عن الشارع الذي يمثل جزءاً من أناه . إنّه يدافع عن وحدته . يدافع عن حضوره الاجتماعي ، فيعلن لأجل ذلك أنّه

بلا أب : Un matin je fus reveille par les questions d'un individu >>:

_Nes _tu pas le fils de M .Haddou?

_Non , ce nest pas moi

Il insiste:

_ Ce n,est pas toi , Mohammed , le fils de Haddou ?

_ Je ne suis pas son fils . Je ne reconnais personne du nom de Haddou.

- _ Mais ton pere c'est Haddou?
 _ Je t'ai dit que je ne connais que moi _ meme.
 _ cest qui ton pere alors?
 _ Il est mort
 _ Mort!
 _ Oui depuis loniens (PP60 _ 61)

أمام صوت والده يقدم لنا الكاتب صورة لذاته مقارنة مع صورة أخيه الذي مات ، فالأخ أصبح بموته ملاكاً أما هو فلا يُشكك في كونه شيطاناً بل ويمنع على نفسه مجرد التفكير أو تمنى أن يكون يوماً ما ملاكاً ، لكننا تستشف من الصفحة 158 بأنه يتمنى بصورة مقنعة وغير ظاهرة بأن يكون ملاكاً وعذره في ذلك بأنه كان ضحية عنف . فيتحوّل بذلك الصراع النفسي من صراع بين قطبين يمثلهما الكاتب من جهة ووالده من جهة أخرى ليحلّ محلّه الإحساس بالقهر والظلم الذي هو في حقيقة الأمر إحساس بالذنب .

خاتمة: ARCHIVE

من خلال رواية الخبز الحافي التي كتبت على الطريقة السارترية يعطينا صاحب « مجنون الورد » صورة أب تجاوزت الحدود في السواد والقناتمة حتّى أن القارئ يحسّ بانعدام توازنه وتعيد إلى ذاكرته رواية « أوديب » لسوفوكل . فيصبح محمد شكري أوديب ووالده حنّو لا يوس (Laios) . أما في أحسن الحالات فتمتزج صورة كاتب « الخبز الحافي » مع سارتر صاحب « الكلمات » وتنسحب عليه بذلك قول سارتر في أنّ حظّه يكمن في كونه ينتمي إلى ميت . (3)

المراجع :

- (1) مجلة الملاحظ ، عدد 32 ، ص 23
- (2) د . عبد الوهاب بوحيديّة : الثقافة والمجتمع ، منشورات كلية العلوم الإنسانية بتونس ، 1978
- (3) سارتر : الكلمات . مطبعة Gallimard 1964 ص 10

خمسون وعدا في الغرام ولاتكفي

دقاتر : جمال الشراي

من دقاتر

عاشق

إليها : مرت تسعة أعوام في غرامها ولا أزال في اللقاء الأول.

ولم أنتبه حبيبي أن حبنا قد مرت عليه تسعة أعوام . لم أنتبه إلى أن عشقنا قد مضت على ميلاده تسع سنوات بإختلاف فصولها وكانت فصلاً واحداً وكانت وكانت ربيعا دائما... تسع سنوات وهذا الحب يكبر ... يتجبر... يقتلني بالخوف منه وعليه... يقتلني بالغيرة عليك من عشاقك فهم حبيبتي كثير ولا أعرف عنهم سوى رسائلهم التي يعجّ بها صندوق بريدك .

صندوق بريدك الخمسة ولا يعبون حفظه كل سعاة البريد وحفظوا كل مواعيد إزدحامه بالرسائل والهدايا...

حبيبتي: تسعة أعوام مضت على حبنا القالي وعلى لقائنا الأول ومع ذلك مازلت أحفظ الحب في ذاكرتي وذاكرة كل اللقاءات وذكرى اللقاء الأول ... لا زلت أذكر حبيبتي كل شيء عن كيف قد إلتقينا وعن كيف قد كان اللقاء الأول .

يومها كان الفصل صيفاً واليوم حراً والشمس ساعتها تتدثر بثوبها الأفقي الأصفر لتنام باكراً في إنتظار غد جديد ...

كانت المدينة تستقبل ليلاً من السهر الطويل لما إلتقيتك عند بائع الصحف وكننت في حلّه صفراء ناصعة وكان خصرك رقيقاً ضامراً وكانك تغدين من غرناطة العرب الفقيده ...

سألتك عن أصلك ومن أين تأتيين فجاء كلامك ينضج فخراً وإعتزازاً فقلت بأنك تغدين من أرض الخصب ومطمورة النوميديين وتحدرين من أفضل النسب وأن أهلك هم أهل الزمان وأن قصورهم تشيد من حديد وأنتك رغم عراقة الأصل وجاهه

تعشقين البُسْطَاءَ وتقنعين بالكوخ السعيد وإن تضجري من نور الشموع ومن ضوء
المصابيح .

كان كلامك عذبا فلم أعرف كيف عشقتك منذ اللحظة الأولى ... لم أعرف كيف
سرت أصابعي تلامسك ولا كيف راحت تدغدغ وجنتيك ولا كيف تسربت بين طيات
ملابسك الداخلية .. ولم يمنعي حيائي من معانقتك رغم نظرات بائع الصحف
الضجرة ... كان كلامك ساعتها عذبا ووعدا ورققا همست لي بكلام كم كان حلو
وكم كان رائعا فلم أصمد وإستأذنتك القنوم معي إلى بيتي فلم تمنعني فقط
رجوتني أن أسدد للبائع ثمن بعض ما أخذت وإنصرفنا .. مازلت أذكر تأبطت
ذراعي وسرنا معا فوق الرصيف في طريقنا إلى البيت ... صادفني أكثر من صديق
وهنؤوا بهذا الحب الجديد ولهذا العشق الناشيء كالقمر ...

وصلنا البيت وليلتها لم أنم ... كم شرست بي وكم حبتني عن الحب وعن طول
الإنظار ...

عانقتك ساعات طويلة وحثت لي بأكثر من قصيد فاكشفت أنك عاشقه نادرة
وإستثنائية . قلت بأنك ستكونين أنيسا لن يملني أبدا وإن أمله مهما تعددت حبيباتي
ومهما إختلفن قلت بأنك ستزوريني دائما : مرة كل فصل وقد تغيرون المواعيد ...
وفعلأ وأنا إشتد بك الغرام تدرجت في المواعيد حتى أصبحنا نلتقي مرة كل شهر
وكم كنت أضجر حين يتأخر بك اللقاء وأسهر حتى الهزيع الأخير أنتظر ...

كنا حين نلتقي تحملين لي معك كل رسائل عشاقك ولا تدارين شيئا وكنت لا أغار
بل أفرح جدا وازداد عشقا لك .

رغم حبي الكبير لك لم أشعر لحظة بحقد على كل من أحبك بل كنت مقدرا له
فأنت سيدتي : جديرة بأكثر من عاشق وبأكثر من مغرم ومن مفتون كل الرسائل
التي تأتيك من بعدي مباح وكل الكلام الذي قيل فيك قليل .

وكل الشعر الذي نظم فيك قليل

وكل الأشواق التي إحترقت بها لك قليل

يقتلني الشوق سيدي في موعد اللقاء حتى الموعد الذي يأتي ...
يقتلني الشوق وكـم أتلظى قبل أن تأتي وتأتي . وكنت دائماً تأتيين في ثوبٍ جديد وفي
حبٍ جديد ...

حين تأتيين تدخلين البيت على مرأى للجميع وعلى الملا ولا يشتكي منك أحد ولا يضجُّ
أبداً بقدمك جارٍ ولا يراقبك مخبرٌ ولا يقتفي عاذل أبداً لك أثراً .
ونحن نرجع للبيت معاً قبلها تجوين معي المدينة شارعاً شارعاً وترتادين معي
المقاهي معي بمقهى تدخلين معي هناك ... تجلسين معي ... تجالسين أصحابي
وتراقبينني احتسي قهوتي القائمة وتصغين إليهم يتحدثون عنك ويشهرُونَ بِكَ ...
يذمُونَ ويمدحون ولكنهم رغم إختلافاتهم يتفقون في شيء واحد وهو أنكِ أنثى
رائعة وأنتِ كنز الأتوبة في هذي المارابع وأنتِ كل روعتها ...

حبيبتي : نلتقي اليوم للمرّة الخمسين فقد مضى خمسون وعداً



خمسین حلماً قد مضى

خمسین وعداً قد أنت

خمسین عاما قد عشقت

خمسین عاشقة عرفت

خمسین قاطرة ركبت

خمسین مئذنة صنعدت

خمسین ناقوساً ضربت

خمسین ليلاً قد صليت

خمسین محراباً دخلت

خمسین إسراء ومِعراجاً ثم على العرشِ استوت

خمسین نافلةً أقمّت

خمسین نافذة فتحت

خمسين قافلة وقمت
 خمسين قافلة قفلت
 خمسين قرناً للنهود قد سجيبت
 خمسين صوماً للفرام قد نذرت
 خمسين سهداً قد سهرت
 خمسين نهداً قد عجنّت ... ثم سكبت ماء النار من دمي على أخاديد الزهور
 ورشقت ماء الورد من خمسين ينبوعاً نصير
 وشنوت الحب من أعلى الروابي فحكاكتني الطيور
 خمسون مائدة وكأس الود على عشاق فانتنتي تدور
 خمسين بحراً أبحرت سفني وأغرقت في قوافيها البحور
 خمسين وعداً قد وعدت فتاتي وما خلقت حضور
 خمسين بئراً قد كزعت ولا زالت سواك تدور
 فماذا يا "إتحاف" في الخمسين من لثيائك أرجو غير أن تدومي لنا دهور
 فأنت النجم يسطع في سماءنا
 وأنت في الدجى بدر البهور

